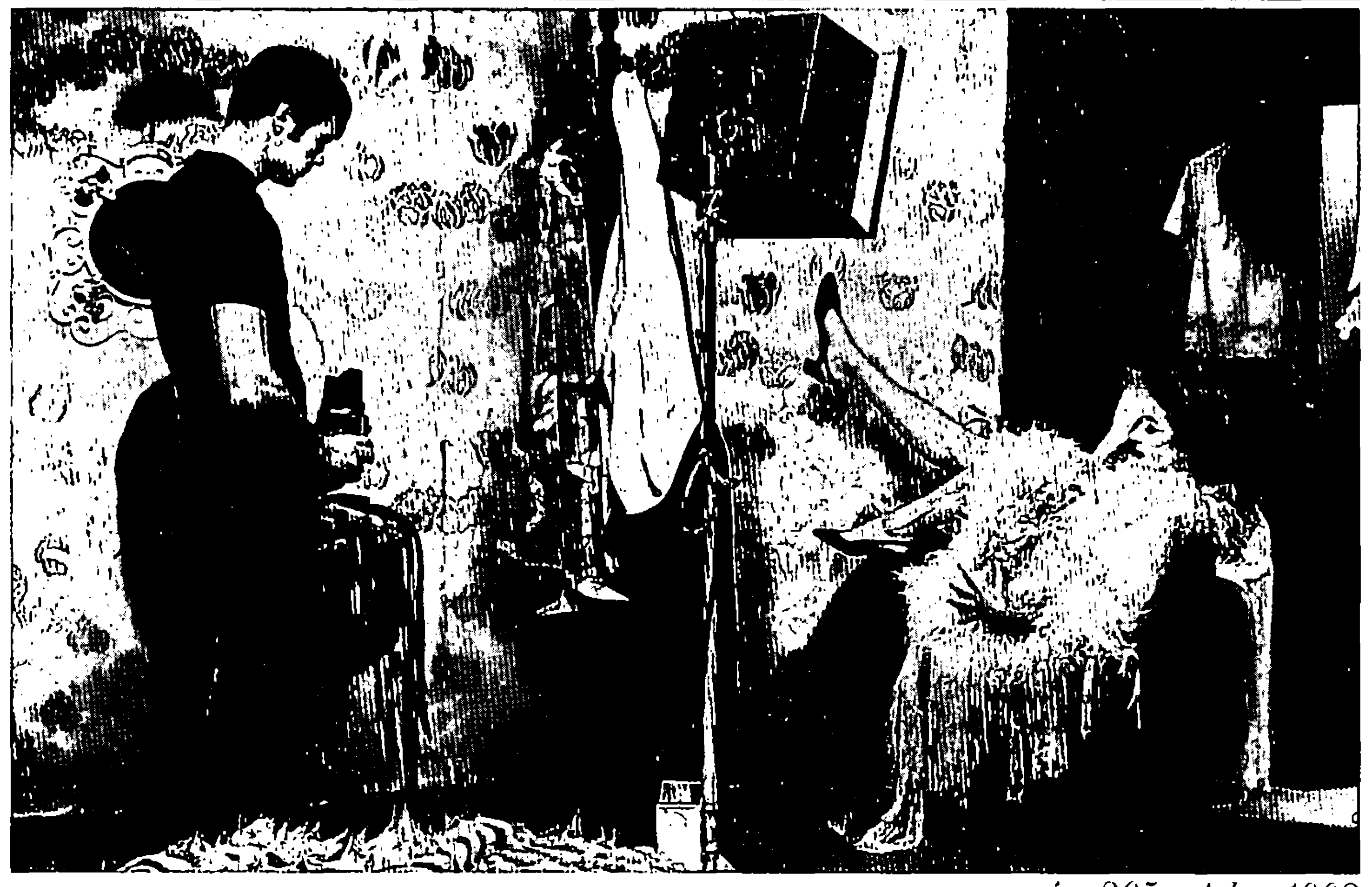
cahiers du CINEMA

Quatre Américains : Shirley Clarke, John Cassavetes, Robert Kramer, Andy Warhol



numéro 205 octobre 1968



achetez plutôt

GRANDS MUSEES

La nouvelle publication d'art mensuelle tout en couleurs, chaque mois, chez tous les marchands de journaux.

90 toiles de maîtres pour **9,90** F

Chaque mois, chez vous, les plus belles toiles d'un des plus grands musées du monde.

Octobre n° 1 : le Prado de Madrid
Novembre n° 2:
Art Institute de Chicago

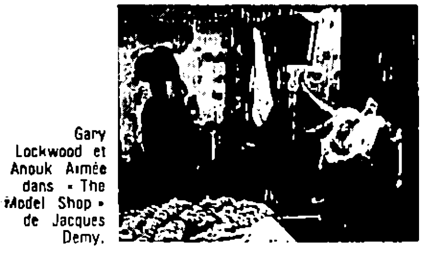
GRANDS MUSÉES est une publication d'intérêt permanent pour parfaire votre culture, pour posséder l'essentiel du patrimoine artistique de l'humanité, pour retrouver chez vous l'émotion ressentie devant l'œuvre originale. Enfin véritable encyclopédie, GRANDS MUSÉES constitue pour tous un musée privé de consultation aisée, *accompagné de textes clairs et de commentaires de qualité.*
ABONNEMENT : si vous le préférez, votre marchand de journaux vous abonnera à des conditions avantageuses et vous recevrez chez vous sans frais supplémentaires, chaque mois l'un de ces extraordinaires numéros. Pour conserver cette précieuse collection, d'élégants étuis seront mis à votre disposition.

c'est une publication HACHETTE-FILIPACCHI

« *Je ne tremblote pas, je vois tout.* » (Publicité pour le Cinématographe des frères Pathé).

cahiers du CINEMA

N° 205 OCTOBRE 1968



Gary Lockwood et Anouk Aimée dans « The Model Shop » de Jacques Demy.

QUATRE CINEASTES AMERICAINS

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Pulicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

Comité de rédaction : Jacques Doniol-Valcroze, Daniel Filipacchi, Pierre Kast, Jacques Rivette, Roger Thérond, François Truffaut. Rédacteurs en chef : Jean-Louis Comolli, Jean Narboni. Mise en pages : Andréa Bureau. Secrétariat : Michel Delahaye, Sylvie Pierre. Documentation : Patrick Brion. Administrateur général : Jean Hohman. Directeur des relations extérieures : Jean-Jacques Célérier. Directeur de la publication : Frank Ténot. Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus. Tous droits réservés. Copyright by les Editions de l'Etoile.

state of the action

RIDE THE HIGH COUNTRY

En dehors des auteurs traditionnels de la maison (Hitchcock, Brooks, etc.) les cinéastes à l'honneur pendant ce début de saison au STUDIO ACTION seront DELMER DAVES dont nous présenterons une rétrospective de l'œuvre (en particulier DEMETRIUS AND THE GLADIATORS, DRUMBEAT, A SUMMER PLACE, PARRISH, SPENCER'S MOUNTAIN et en première exclusivité ROME ADVENTURE) et LEO MAC CAREY (AN AFFAIR TO REMEMBER, RALLY ROUND THE FLAG BOYS, SATAN NEVER SLEEPS, etc.). D'autre part, au moment des fêtes de Noël et du Jour de l'An, le STUDIO ACTION et le STUDIO ACACIAS présenteront en tandem un festival de comédies musicales comportant, outre les MINNELLI habituels, un grand nombre d'œuvres rarement projetées. De MINNELLI il sera d'ailleurs encore question en 1969 lors d'une présentation en reprise exclusive de TEA AND SYMPATHY, film méconnu de ce grand auteur. Enfin en janvier, vous verrez, dans la série « SECONDE CHANCE » les films que vous aurez vous-même sélectionné préalablement.

THE SOUND OF MUSIC (ou THE MAGNETIC MONSTER)

De nouveaux projecteurs remplacent dès maintenant les antiques mécaniques qui occupaient les lieux à notre arrivée. Ces appareils, plus modernes, permettront un gain appréciable dans la fixité et la luminosité des images projetées sur un écran tout neuf. Cette installation permettra de tirer le meilleur parti d'une des caractéristiques essentielles du STUDIO ACTION : sa projection perpendiculaire à l'écran. Mais ce n'est pas tout. Il nous était impossible, comme la plupart des salles, de projeter un certain nombre de films à bande magnétique. L'équipement qui vient d'être installé permet non seulement la reproduction du son magnétique mais aussi sa reproduction stéréophonique. Nous sommes ainsi la seule salle de répertoire de Paris équipée avec ce système qui vous permettra de revoir certains films dans les conditions exactes de leur sortie en exclusivité.

MAKE WAY FOR TO MORROW

Depuis sa création, nous avons essayé d'animer la salle en collaboration avec le public et plus particulièrement avec les habitués. Lors de la réunion de juillet, le système de sélection de films suivant a été adopté :

1°) Questionnaire dans PROGRAMMACTION à propos d'un genre ou d'un auteur.

2°) Dépouillement de ces suggestions lors de réunion des habitués soit à 50 quand il y a une projection à minuit, soit à 8 ou 10 devant un demi.

Lors de la réunion de juillet, il a été bien précisé que l'option qu'avait pris le STUDIO ACTION, à la demande des spectateurs, en investissant plutôt sur le plan artistique que sur le plan commercial entraînait le soutien des habitués qui se devaient d'accomplir de leur côté un travail de propagande afin d'assurer au STUDIO ACTION une rentabilité convenable. C'est dans cette optique et en misant sur cette aide que nous venons de parfaire les conditions techniques. En contrepartie de ce soutien, il est accordé à tous les habitués, par le système des cartes de fidélité, une réduction de 50 % sur le prix des places.

les animateurs du studio action.



Robert Mitchum
dans le rôle d'un correspondant
de guerre dans le nouveau film d'Edward Dmytryk,
produit par Dino De Laurentiis :
LA BATAILLE POUR ANZIO
Ce film Columbia, en Technicolor, passe aux
cinémas Le Paris (V.O.), Le Français (V.F.), Le Wepler (V.F.),
Saint-Michel (V.F.), Montrouge-Gaumont (V.F.)

COMITÉ DE DÉFENSE DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

Président d'honneur
Jean Renoir
Président
Alain Resnais
Vice-présidents
Henri Alekan
Jean-Luc Godard
Secrétaires
Pierre Kast
Jacques Rivette
Trésoriers
François Truffaut
Jacques Doniol-Valcroze
Membres du bureau : J.-G. Albicocco, A. Astruc,
R. Barthes, R. Benayoun, C. Berri, Mag Bodard, R. Bresson,
M. Brion (de l'Académie Française), Ph. de Broca,
M. Carné, C. Chabrol, H. Chapier, H.-G. Clouzot,
Ph. Labro, J.-P. Le Chanois, C. Lelouch, C. Mauriac, J. Rouch

Le COMITE DE DEFENSE DE LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE se propose 1) de rétablir le fonctionnement normal de la Cinémathèque Française, 2) d'entreprendre toutes actions pour faire respecter l'intégrité de la Cinémathèque Française et sa liberté. Il poursuivra son activité au-delà de la réintégration de Henri Langlois dans ses fonctions de directeur artistique et technique, réintégration exigée par l'ensemble de la profession cinématographique et des spectateurs de la Cinémathèque Française.

BULLETIN D'ADHESION

Adresser toute la correspondance :
7, rue Rouget-de-l'Isle .. Paris-1er

NOM : ....

Prénoms : ....

Adresse : ....

Je souhaite devenir Membre du Comité de Défense de la Cinémathèque Française dont le siège social est à Paris-6e : 13, rue de Seine, et je vous prie de trouver, ci-joint, une cotisation de Francs :

afférente à la qualité de: (*)

Membre Fondateur (à partir de) : 500 F
Membre Bienfaiteur : 50 F
Adhérent : 5 F

Le

Signature :

(*) Rayer la mention inutile.
— Règlement par chèque bancaire ou postal, ou par mandat, libellé à l'ordre de M. François Truffaut, trésorier du Comité.
— Dès réception de ce bulletin d'adhesion et du montant de votre cotisation, le Comité de Défense vous adressera directement votre carte de membre

COURS PRÉPARATOIRE AUX GRANDES ÉCOLES DE CINÉMA

— Un cours d'initiation cinématographique
— Une année préparatoire aux grands centres européens de formation cinématographique

En 1966, le Cours LITTRE a créé un cours préparatoire aux Grandes Ecoles européennes de Cinéma : I.D.H.E.C., Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (à Bruxelles), Centro Sperimentale del Cinema (à Rome), Royal College of Art (à Londres).

Les disciplines enseignées : Analyse cinématographique - Histoire du Cinéma - Ecrits du Cinéma - Littérature comparée - Imagination Scénario - Histoire du Théâtre - Histoire de l'Art - Musique - Psycho-sociologie - Physique - Chimie - Technique Cinéma - Télévision générale - Photographie - Actualité - Langues vivantes, visent à placer le cinéma dans un contexte social et culturel résolument moderne, avec le souci perpétuel de rendre compte de l'évolution des formes et des styles des grands créateurs de cet art, de Griffith à Resnais, de Feuillade à Godard, de Lang à Bresson, de Mizoguchi à Hitchcock.

De nombreuses personnalités du cinéma d'aujourd'hui, metteurs en scène, scénaristes, chefs opérateurs, décorateurs, etc., ont donné leur accord pour, dans le courant de l'année et dans le cadre d'activités para-scolaires, diriger des conférences où leurs recherches personnelles feront l'objet de synthèses et de discussions.

Deux projections de films par semaine, servant de base à l'analyse de l'expression cinématographique, ont lieu soit au cours, soit dans une salle d'Art et d'Essai et sont suivies de conférences-débats.

Des stages dans des laboratoires professionnels de tirage 16 mm et 35 mm sont prévus chaque semaine.

Des travaux pratiques ayant trait aux techniques de réalisation sont organisés et dirigés régulièrement par les chargés de cours.

Par ailleurs, comme l'année dernière, les élèves pourront dès la fin du second trimestre se mesurer déjà avec la matière même du cinéma en tournant, sous la direction de leurs professeurs, un film de moyen métrage dont ils écriront eux-mêmes, en travail de groupe, le scénario et le découpage.

Les candidats devront être bacheliers (ou équivalent). Les cours débuteront vers le début novembre.

Pour tous renseignements complémentaires, adressez-vous :

COURS PREPARATOIRE
AUX GRANDES ECOLES DE CINEMA
14, rue Clément-Marot - PARIS (8e) - Tél. : 225-10-28

I NSTITUT de F ORMATION C INEMATOGRAPHIQUE

Atelier de recherches cinématographiques

Travaux pratiques et théoriques (image, son, montage, travail du comédien)

Projections

Séminaires et conférences

Direction : Noël BURCH — Jean-André FIESCHI — Daniel MANCIET

Enseignement :

Noël BURCH
Michel FANO
Jean-André FIESCHI
André HODEIR
André-S. LABARTHE
Robert LAPOUJADE
Georges LENDI
MARC'O
Jean RICARDOU
Noun SERRA

Avec la collaboration de :
Jean-Luc GODARD, Alain RESNAIS, Jacques RIVETTE, Jean ROUCH

Renseignements et inscriptions : de 9 h à 13 h, du mardi au vendredi inclus, à PRESSE ET PUBLICITE
7, rue de la Michodière, Paris-2e. Tél. : RIC. 75-52

Le Cahier des lecteurs

Du « Conseil des Dix » à la responsabilité du lecteur

De nombreux lecteurs ont réagi vivement — et diversement — à l'éditorial du nº 203 et à la suppression du « Conseil des Dix » ; si très peu des lettres que nous avons reçues, et continuons de recevoir, s'opposent violemment aux principes d'une nouvelle ligne des « Cahiers », plusieurs en revanche n'en approuvent pas totalement les modalités. Ainsi, M. Robert Lebon, à Pressec, nous écrit :

« Ou je n'arrive plus à rien prévoir, ou vos dernières décisions (suppression du Conseil des Dix, *etc.) vont vous valoir un abondant courrier.*

« L'heure est à ce qu'il est convenu d'appeler « participation ». Croyez-vous qu'il soit alors opportun de commencer par supprimer, dans Les Cahiers, *la rubrique* Courrier des Lecteurs, *rubrique dont la suppression paraît aller tellement de soi que l'Editorial du 203 n'y fait même pas allusion. Voici qu'à l'heure où les pouvoirs établis sont contestés, les critiques des* Cahiers, *jaloux de leurs prérogatives, entendent régner, impériaux, impérieux, sans souci de donner la parole à des lecteurs dont « l'appui actif » est cependant sollicité.*

« Vous voulez ne plus parler du cinéma « officiel » ? Mais est-il sage de ne nous entretenir que de films que nous n'aurons pas l'occasion de voir ? J'avoue ne jamais lire une critique qu'après avoir assisté à la projection du film dont il est question. Vous savez bien que le cinéma se connaît par les films et non par les articles. A quoi bon infliger à vos lecteurs le supplice de Tantale en chantant merveilles au sujet d'œuvres dont ils sont inexorablement frustrés ? Que vous fassiez en sorte que cette frustration cesse, soit ! Mais en attendant, ne cessez pas de nous parler de ce qu'il nous est possible de voir. Sinon, l'échange est impossible, votre action est unilatérale, et ceci est mauvais. Au niveau des Cahiers, *c'est moins d'information qu'il doit s'agir que de confrontation.*

« Le pire est peut-être la suppression du Conseil des Dix. *Qu'il ne soit plus de saison de mettre une note, je le sais bien (d'autant que je suis enseignant), mais ce* Conseil des Dix *était un jeu passionnant. Or il est fou, alors que nous crevons sous trop de sérieux, de supprimer le peu qui reste de ludique pour ne plus faire que dans le grave, l'austère, le pontifiant... Quoi ! Plus d'étoiles, alors que seules les étoiles importent ! Ça se dit « stars » en anglais, et au cinéma. »*

Tout d'abord, cher lecteur, rassurez-vous : il n'a pas été question un seul instant de supprimer le « Courrier des Lecteurs », auquel nous attachons autant d'importance que vous-même (encore que nous n'aimions guère voir évoquer à ce propos la « participation », mot bien frelaté ces temps-ci) : s'il a été absent de plusieurs numéros récents, c'est pour différentes raisons toutes contingentes.

Par ailleurs, il est effectivement de plus en plus essentiel pour nous de pouvoir compter sur l' « appui actif » de nos lecteurs : mais cet appui, nous espérons bien qu'il puisse ne pas se limiter à ce que vous appelez « confrontation » (et qui est en fait une véritable « critique » de notre action critique), et que nos lecteurs continuent, plus encore que par le passé, de nous aider à défendre et à diffuser le cinéma réellement vivant — qu'il soit ou non « officiel ».

Ce qui m'amène au second point que vous abordez (et nombre d'autres lecteurs avec vous) : les « Cahiers » vont-ils cesser de parler du cinéma « officiel », et se consacrer exclusivement aux films « invisibles » ? Poser la question, c'est y répondre : il est bien certain que le sens de l'Editorial du nº 203 (précisé d'ailleurs par celui du nº 204) n'a jamais été celui que vous craignez : il ne s'agit pas d'opposer aux censures existantes — qui font du cinéma « commercial » ce qu'il est — une autre censure, qui ne pourrait être qu'odieuse et néfaste, fût-elle fondée sur les meilleures raisons et le meilleur goût du monde. Cela dit, il nous semble de plus en plus urgent de refuser que le cinéma que nous considérons comme le plus important soit enfermé dans des circuits parallèles, à diffusion restreinte, et qui ne dérangent personne. Ainsi, par exemple, notre reconnaissance envers Henri Langlois, pour nous faire découvrir de plus en plus de films inédits, ne nous empêche-t-elle pas de considérer ce passage des films à la Cinémathèque comme une simple étape, et non comme une fin — ce qui est encore trop souvent le cas.

En ce qui concerne le « Conseil des Dix », je me permettrai de vous répondre en même temps qu'à M. Y. Couloumiès, de Béziers, qui nous écrit ceci :

« J'ai le regret de vous faire savoir que si vous ne rétablissez pas d'une manière ou d'une autre le Conseil des Dix *(ou des Vingt, ou des Trente, pourquoi pas ?) je ne renouvellerai pas mon abonnement l'an prochain.*

« Et je connais bon nombre de cinéphiles biterrois qui feront de même. Nous sommes loin de Paris et le Conseil des Dix *nous permettait souvent de ne perdre ni notre temps ni notre argent. Souvent aussi nous étions en désaccord avec la majorité et nous en prenions acte. C'était bien, non ? Tout est préférable au silence.*

« J'entends bien les raisons de ce silence. Elles sont à mon sens bien naïves et bien paternalistes.

« Les lecteurs des Cahiers, *qui dans leur grande majorité fréquentent les Ciné-Clubs, connaissent bien ces problèmes de distribution, de programmation et d'exploitation. Ce n'est pas à eux qu'il faut faire la leçon, ce n'est pas eux qu'il faut punir. Expliquez plutôt ces choses-là aux lecteurs d'*Ici Paris.

« Mais comment ? Peut-être que, comme le dit Bergman dans le magnifique entretien du nº 203, « définitivement, absolument, nous vivons dans un univers crépusculaire ». Dans ces conditions, est-ce bien utile d'ajouter au perdu ? »

La suppression du « Conseil des Dix » n'est nullement, dans notre esprit, une mesure de circonstance. Certes, il nous aurait paru choquant, au moment où nous définissions plus strictement la « ligne » des « Cahiers », de continuer à coter des films dont une grande partie ne nous intéresse pas, et de cautionner ainsi une politique des « sorties » parisiennes que nous nous refusons à considérer comme normale.

Mais d'autres raisons nous avaient depuis quelque temps déjà amenés à envisager de le supprimer de toute façon ; la principale étant ce que M. Lebon appelle, non sans justesse, son côté « ludique », et qui nous apparaissait de plus en plus dangereux, à la fois pour le critique, pour qui c'est une facilité tentante d'asséner un jugement d'autant plus tranchant qu'il n'a pas à être explicité, et pour le lecteur, chez qui ce n'est pas un moindre signe de paresse que de choisir les films au simple examen d'un barème qui n'était même pas réellement indicatif, même a contrario — quel que soit par ailleurs le manque de temps et d'argent, qui nous affecte presque tous.

C'est d'ailleurs le même souci de cohérence qui nous a conduits à ne laisser subsister, dans la « Liste des Films », que les « notules » les plus développées, au détriment de toutes celles qui concernaient les films que nous estimons peu intéressants, et qui avaient d'ailleurs tendance (ainsi que le remarque fort justement M. Claude Bocquet, de Montluçon) à devenir « *la phrase lapidaire et sans appel qui caractérisait la rubrique il y a quelques mois* ».

Toujours en ce qui concerne ces différents problèmes, citons encore la lettre de M. R. Andrieux (63 - Charbonnières-les-Vieilles) :

« Lu les Cahiers *nº 203.*

« J'approuve très sincèrement — in extenso — l'Éditorial liminaire de la rédaction.

« Espère non moins ardemment que l'action des Semaines des Cahiers *puisse s'intensifier suffisamment pour que soient montrés en province les films dont vous*

parlez, mais qui hélas, pour la plupart d'entre eux, n'ont qu'une distribution restreinte, pour ne pas dire nulle.

« A cet égard, je vous signale qu'il existe à Clermont-Ferrand deux cinémas qui, timidement, font certains efforts — peu judicieux d'ailleurs — de programmation : l' « Essai » et le « Mozart ». Peut-être pourriez-vous tenter quelque chose de ce côté-là. (Suivent quelques remarques sur le dossier « Etats généraux ».)

» Je souhaite, pour terminer, que les Cahiers *trouvent une nouvelle vigueur et que davantage de simplicité remplace un gongorisme qui trahit le plus souvent la cause du cinéma que vous voulez voir aimé. Les* Cahiers du Cinéma *doivent être accessibles à tous ; c'est cela aussi la démocratie. »*

Tout à fait d'accord avec vous sur la nécessité d'actions du type « Semaine des Cahiers » en province : nous nous y employons. Faut-il à ce propos rappeler à ceux qui feignent de s'étonner de nous voir attacher tant d'importance à des films « invisibles », que le véritable scandale est, entre autres, qu'en province, au moins neuf films sur dix sont et demeurent « invisibles » ?

Enfin, pour en finir (provisoirement) avec les réactions de nos lecteurs à la nouvelle orientation des « Cahiers », et sans commentaires, cette lettre très brève de M. Franck Nichols :

» Vous êtes décidément trop polarisés. La politique vous tue. Vous vous noyez dans votre communisme aberrant. Vous êtes maintenant bourrés de préjugés et depuis mai, vous ne vous sentez plus. Votre journal est devenu une fontaise.

« A bientôt, avec des cinéastes nietzschéens qui vous tueront tous à bout portant. »

Passion

Nous recevons de notre ami Lo Duca la lettre suivante :

« Chers Amis,

« La présentation de La Passion de Jeanne d'Arc *à vingt millions de spectateurs m'oblige à sortir d'une réserve qui n'était nullement due à ma modestie, mais aux limites tout à fait confidentielles de ceux qui voulaient oublier mon rôle dans cette aventure ou mettre en doute la valeur de l'entreprise. On a contesté plusieurs éléments, la technique d'avoir ramené la fréquence de l'image de 16 à 24, ou l' « ornement musical », ou encore le « commentaire à ma façon », me prêtant, à tout hasard, l'intention d'avoir « voulu rajeunir » le chef-d'œuvre de Carl Th. Dreyer.*

« Qu'il soit clair :

« 1° que j'ai découvert le négatif neuf et intégral *du film (le négatif précédent avait été brûlé, sciemment) au cours de recherches que j'effectuais sur la série des films d'... Onésime.*

« 2° que j'ai remplacé la musique de l'orchestre (ou du piano solitaire) de 1928, par une musique enregistrée plus proche de nos goûts. Elle utilise Albinoni comme fond, et surtout Bach, Vivaldi, Palestrina, Torelli, Geminiani, Sammartini ; il y a même une messe inédite de Scarlatti (« Passio D.N.J.C. Secundum Joannem »). Le tout avec l'accord écrit *de Dreyer ; Jean Witold dirigea l'ensemble de la partition musicale à Saint-Eustache. On a remarqué « une sérénité un peu trop joyeuse » dans la musique... Sans doute l'éminent confrère veut-il (ou elle) parler de l'extase religieuse de Bach.*

« 3° que j'ai simplement rétabli les « didascalies » de 1928 d'après les cartons qui accompagnaient le négatif, scrupuleusement, en ne corrigeant que deux coquilles véniellės.

« 4° que le commentaire « à ma façon » se borne à indiquer, en six mots en exergue du film, que Jeanne a été victime de l' « Université » française — collaboratrice des Anglais, je veux bien ; mais française — ; au XXe siècle, nous avons le devoir de combattre la stupidité cocardière et l'immonde propagande nationale et manichéenne.

« L'Adagio d'Albinoni — à l'époque il venait d'être découvert dans l'adaptation de Remo Giazotto par Henry Filipacchi — est certes la pierre angulaire de l'édition sonore de la Jeanne d'Arc, mais on l'a sans doute oublié, car lorsqu'il servit au Procès *d'Orson Welles, aucun de mes illustres confrères ne s'aperçut de la réplique.* — J.-M. LO DUCA.

Futures explorations

D'une longue lettre déjà assez ancienne de M. Claude Bocquet (Montluçon), (qui insiste par ailleurs sur la nécessité de mentionner, dans la « Liste des Films », outre le titre original des films, un nombre plus grand d'acteurs), ce souhait et cette remarque :

« J'aurais aimé qu'à l'occasion de Belle de Jour *— dernier film de Buñuel, puisqu'il ne veut plus en faire — paraisse une filmographie complète de lui. J'aimerais également des filmographies de Claude Autant-Lara, Jean Mitry, Jean Rouch, Pierre Kast, François Truffaut, Michelangelo Antonioni, et qu'un jour ou l'autre vous fassiez le point sur l'œuvre de Godard. (...)*

« Pour terminer, je rectifie Brion au sujet de Spencer Tracy : le premier film de Tracy s'appelle Taxi Talks, *le second,* The Hard Guy *— deux courts métrages Vitaphone — et non pas* The Lats Mile, *qui est le titre de la pièce qu'il jouait à la même époque, et qui permit à John Ford de le remarquer et de l'engager ensuite pour* Up the River. »

En ce qui concerne les filmographies demandées : Buñuel, loin de ne plus faire de films, achève en ce moment le tournage de « La Voie Lactée » ; nous aurons donc l'occasion de reparler de lui ; pour les autres : Mitry : cf. n° 103, page 29 : Antonioni : cf. n° 112, page 11 : Kast, Rouch, Autant-Lara : cf., en attendant mieux, le dictionnaire du cinéma français des numéros 138, 155 et 187 ; Truffaut, Godard : les génériques des films de Truffaut et Godard ont été publiés dans les « Cahiers », au moins pour les longs métrages, lors de la critique de ces films ; vous pouvez aussi vous reporter au livre « Godard par lui-même », paru dans la « Collection des Cahiers du Cinéma », qui contient une filmo complète.

(Pour ce qui est des génériques de la « Liste des Films », nous nous efforçons de les donner avec le plus de précision possible ; toutefois, pour certaines « séries Z », distribuées seulement en V.F., il est parfois difficile d'obtenir un renseignement a priori aussi simple que le titre original...)

Enfin, d'une lettre véhémente, mais non sans humour, de M. Pierre Lorgnet (Saint-Ouen) :

« Lecteur de longue date des Cahiers, *je me suis toujours étonné du port d'œillères, dont vous voudriez sans doute qu'il fût partagé par vos lecteurs, dont vous êtes atteints depuis des années. J'aime énormément les* Cahiers, *je suis certain de ses effets et de sa juste cause, je suis convaincu de sa sincérité, mais je déplore avec une certaine amertume cet ostracisme dévastateur, empêchant les* Cahiers *de devenir, et c'est grand dommage, la revue totale, le summum des connaissances cinématographiques, en bref, la revue faisant connaître à un public encore ignare tout le septième art.*

« Je m'explique : à cause peut-être de certains personnages rétrogrades, les Cahiers *sont bloqués et ne s'attardent que sur ce cinéma d'art, hermétique, dont raffolent les potaches de feu le Quartier Latin. Les obsessions du grand Luis, les tourments du génial Ingmar ou les techniques raffinées d'Hitch emplissent chaque mois ces colonnes tant attendues. Mille fois merci pour le cinéma de qualité ; je ne vous ferai pas le reproche de prêcher le génie et de vanter le talent. Mais où les choses deviennent graves, c'est lorsque vous omettez de nous parler de quelques prestigieuses, mais hélas maudites, facettes du cinéma, dont l'exploration reste encore tout entière à réaliser.*

« Est-ce par manque de convictions, ou par omission, que vous ne parlez jamais du cinéma d'animation, craignez-vous le ridicule en entretenant le lecteur des magies du western, n'avez-vous jamais entendu parler du cinéma fantastique ? De même, en ce qui concerne les cinémas nationaux, manquez-vous tant d'informations que vous ne parlez jamais de ces cinémas si riches que sont les cinémas japonais, chinois, indien, russe, égyptien, etc. ?

« (...) Soyez jeunes, dynamiques, mettez au rebut vos idées préconçues et faites connaître le septième art dans son intégrité (sic). Devenez, par votre qualité d'information, la revue totale que chaque cinéphile s'enorgueillira de posséder. Refoulez l'injustice et rétablissez l'équilibre. Vous marquerez ainsi un point nécessaire. » — Jacques AUMONT.

A voir absolument (si possible)

De mois en mois, parfois depuis des années, on peut trouver cités dans les « Cahiers » un certain nombre de films, sans que la possibilité ait été donnée à tous de juger sur pièces. Nous avons tenu à en dresser aujourd'hui la liste, parsemée de titres de films récents que nous aimons et qui ont été, avec plus ou moins de discernement, programmés (un carré noir les distingue) : l'évidente disproportion numérique ainsi mise en évidence fera plus grandement sentir le scandale du sort réservé aux films. Croyant fortement à la vertu du ressassement, nous reconduirons cette liste chaque mois (elle ne manquera pas — tant pis et tant mieux — de changer), jusqu'à ce que l'action qu'avec nos lecteurs nous entendons bien poursuivre — provoquant, sinon l'intérêt, du moins l'inquiétude de la distribution — obtienne la suppression de la parenthèse fâcheuse qui restreint notre titre.

FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, premier l. m., 1968). **L'Amour fou** (Jacques Rivette, 1968, Cahiers nº 204). **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 1967, Cahiers nº 195, p. 63 et nº 203, p. 17). ■ **Baisers volés** (François Truffaut, 1968, voir ce nº). **La Concentration** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers nº 204). **Les Contrebandières** (Luc Moullet, 1967, Cahiers nº 202, p. 59 et prochain nº). **Les Enfants de Neant** (Michel Brault, 1967, Cahiers nº 202, p. 62). ■ **Les Idoles** (Marc'O, 1967, premier l. m., Cahiers nº 203, p. 64, nº 204, p. 58). **Marie pour mémoire** (Philippe Garrel, 1967, Cahiers nº 202, p. 59 et nº 204). ■ **Mazel Tov** (Claude Berri, 1968, voir ce numéro, p. 64). **Le Révélateur** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers nº 204). ■ **Le Socrate** (Robert Lapoujade, premier l. m., 1967, Cahiers nº 202, p. 60 et prochain numéro). **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 1967, Cahiers nº 204).
ALLEMAGNE	**Chronique d'Anna Magdalena Bach** (Jean-Marie Straub, 1967, Cahiers nº 193, p. 56 à 58, nº 199, p. 52, nº 200, pp. 42 à 52, nº 202, p. 60). **Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter** (Le Fiancé, la comédienne et le maquereau) (Jean-Marie Straub, 1968, ce numéro, p. 15 et prochain nº). **Lebenszeichen** (Signes de vie) (Werner Herzog, premier l. m. ; 1967 ; Cahiers nº 202, p. 60).
ARGENTINE	**La Hora de los Hornos** (Fernando Ezechiel Solanas, 1968).
CANADA	■ **Il ne faut pas mourir pour ça** (Jean-Pierre Lefebvre, 1967, Cahiers nº 194, p. 58 et 60 et nº 203, p. 14). **Jusqu'au cœur** (Jean-Pierre Lefebvre, 1968). **Patricia et Jean-Baptiste** (Jean-Pierre Lefebvre, nº 190, p. 61 et nº 200, p. 108). **Le Règne du jour** (Pierre Perrault, 1967, Cahiers nº 191, p. 28 à 33 et p. 51 ; nº 194, p. 57 et 58).
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 1967, Cahiers nº 202, p. 63/64, nº 203, p. 21/22).
GEORGIE	**La Chute des feuilles** (Otar Ioceliani, premier l. m., 1967 ; Cahiers nº 202, p. 63).
ITALIE	**Fuoco** (Gian Vittorio Baldi, 1968, voir prochain numéro). **Nostra Signora dei Turchi** (Carmelo Bene, premier l. m. ; 1968, voir prochain numéro). **Partner** (Bernardo Bertolucci, 1968, voir prochain numéro). **Teorema** (Pier Paolo Pasolini, 1968, voir prochain numéro). ■ **Edipo Rè** (Pier Paolo Pasolini, Cahiers nº 195, p. 13 à 16, 28-29 et prochain numéro). **Tropici** (Gianni Amico, 1967, premier l.m. ; Cahiers nº 202, p. 64 et nº 203, p. 20).
IRLANDE	**Rocky Road To Dublin** (Peter Lennon, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 61).
JAPON	**La Femme-insecte** (Shohei Imamura, Cahiers nº 158, p. 39). **Premier amour version infernale** (Susumu Hani, 1967).
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, premier l. m., 1968, voir prochain numéro).
SENEGAL	**Le Mandat** (Sembene Ousmane, voir prochain numéro).
SUISSE	**Haschich** (Michel Soutter, premier l. m. ; 1967, Cahiers, nº 202, p. 61). **Quatre d'entre elles** (Yves Yersin, Claude Champion, Francis Reusser et Jacques Sandoz, premier l. m. ; Cahiers nº 202, p. 61).
U.S.A.	**Bike Boy** (Andy Warhol, 1967, voir dans ce numéro). **Chelsea Girls** (Andy Warhol, 1966, Cahiers nº 194, p. 53). **David Holzman's Diary** (James MacBride, premier l. m., 1967, Cahiers nº 202, p. 58). ■ **The Edge** (Robert Kramer, 1967, Cahiers nº 202, p. 114, nº 202, p. 56 et ce numéro). **In the Country** (Robert Kramer, premier l. m. ; 1966, Cahiers nº 192, p. 26 et nº 202, p. 56). **The Naked Restaurant** (Andy Warhol, 1967). **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 1967, voir dans ce numéro). **The Queen** (Frank Simon, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 59). **Relativity** (Ed Emshviller, premier l. m. ; 1964). **Revolution** (Jack O'Connell, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 60). ■ **Ride in the Whirlwind** (Monte Hellman, 1966, voir ce numéro). **Rosemary's Baby** (Roman Polanski, 1968). ■ **The Shooting** (Monte Hellman, premier l. m. ; 1965, Cahiers nº 178, p. 61 et ce numéro). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, premier l. m. ; 1967).
YOUGOSLAVIE	**Sur des ailes en papier** (Matjaz Klopcic, 1967, Cahiers nº 202, p. 63).

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Errata

Le générique du sketch de Pasolini dans « Le Streghe », « La Terra vista dalla Luna », paru dans notre numéro 203, comportait une erreur. L'actrice Laura Betti incarnait dans ce film **le** et non pas **la** touriste. Ce rôle a nécessité quatre heures de maquillage, selon des précisions qui nous ont été données à Venise par Laura Betti elle-même.

Profitons de cette occasion pour signaler à quel point nous paraît justifié le prix d'interprétation remporté par cette actrice à Venise pour sa composition non moins surprenante dans le dernier film de Pasolini, « Teorema ». Film qui se trouve actuellement, rappelons-le, dans la situation doublement paradoxale d'être à la fois autorisé par la censure et interdit en Italie, alors qu'il vient de recevoir à Venise le Prix de l'Office Catholique du Cinéma.

Autre erreur de générique : nous avons omis, dans ce même numéro, d'indiquer les interprètes du film de Jacques Rouffio, « L'Horizon ». Il s'agissait donc de : Jacques Perrin (Antonin), Macha Méril (Elisa), René Dary (le père), Monique Mélinand (la mère), Philippe Brizard (Pernon), Steve Gadier (Dave Lannigan), Marc Monnet (Friedman). — S.P.



Marcel Hanoun a tourné en sept jours, au mois d'août, son cinquième long métrage, « L'Eté », dans des conditions financières aussi précaires que pour les quatre précédents. Ci-dessus, Hanoun à la caméra filme sa protagoniste Graziella.

James Ivory parle de « Guru »

L'idée de ce film m'est venue à peu près au moment où je finissais « Shakespeare Wallah ». J'ai quitté l'Inde et je suis allé à New York. Ce devait être l'été ou l'automne 1965. Je voulais raconter l'histoire d'un « ustad », d'un musicien comme Ravi Shanhar, Vilayat kan ou Ali Akbar kan, qui aurait un « disciple » européen. Cette idée d'ailleurs m'est venue de la réalité même, d'une expérience. Un de mes amis est devenu ainsi disciple d'un de ces grands musiciens. Non pas disciple musical, mais plutôt son secrétaire particulier, voyageant avec lui autour du monde, écrivant ses lettres, l'aidant en toutes choses... Ça me semblait une situation intéressante parce que cet Européen — c'était un Australien — avait tout laissé pour suivre cet ustad, lui consacrer sa vie, et l'accompagner comme son « guru ». Ainsi, continuant à penser au film, il me sembla que l'ustad devrait avoir deux femmes. D'une part, une femme « old-fashioned » qu'il aurait épousée vingt ou vingt-cinq ans plus tôt, dont il aurait plusieurs enfants, et une autre femme, plus jeune. Chaque femme vivrait dans une ville différente. Cela aussi, je l'ai observé chez un ustad. A ce moment, j'ai pensé qu'on pourrait faire intervenir une Européenne. C'est alors que j'ai écrit à Prawer Jhabvala, l'auteur du scénario de « Shakespeare Wallah » et de « The Householder ». L'idée l'intéressa et nous nous mîmes à correspondre, elle étant à Delhi et moi à New York, et peu à peu le film prit forme. J'ajoute que nous avions écrit « Shakespeare Wallah » de la même manière, par un échange de lettres entre Delhi et la Californie. Au bout de quelques mois, cette histoire, qui ne s'appelait pas encore « Le Guru », prit forme, et Prawer Jhabvala écrivit une première version du script qui constitue le noyau du film. A ce stade, il y avait donc un ustad, bien que j'eusse préféré prendre un chanteur, mais on m'avait dit que le public occidental n'était pas aussi amateur de musique vocale classique que de musique instrumentale. Il y avait aussi les deux femmes, le jeune disciple-secrétaire anglais et un autre personnage, la sœur de ce dernier. Elle vient en Inde pour voir son frère, elle tombe plus ou moins amoureuse de l'ustad et il y a une sorte de relation étrange entre eux, mais qui ne va pas très loin. Voilà ce qui constituait la trame du film. A ce moment-là, nous cessâmes de travailler sur ce projet. D'abord parce que les producteurs ne semblaient pas trop intéressés, ensuite parce qu'il semblait qu'un autre projet, « Vertical and Horizontal », d'après le roman de Lilian Ross, allait se faire. Je mis toute mon énergie à écrire ce script avec Lilian Ross et pendant quelques mois, le « projet-Guru » fut un peu oublié. Puis il se passa que « Vertical and Horizontal » ne se fit pas.

La Paramount retira son appui, qu'elle n'avait jamais formellement promis d'ailleurs. Mais nous n'avions pas abandonné le « Ustad-projet », qui continuait à faire son chemin en nous. Et puisqu'il était alors impossible de faire un film en

Amérique, pourquoi ne pas en faire encore un en Inde. C'est alors qu'on apprit que George Harrison venait à Bombay pour étudier le sitar avec Ravi Shankar et devenir son disciple. Cela fit rebondir le projet. Mme Jhabvala pensait que dans notre idée il y avait quelque chose d'un peu vieillot, un peu « déjà vu » et qu'il fallait en faire une histoire un peu plus moderne. Et la venue d'un pop-singer en Inde, c'était justement quelque chose de très moderne. On travailla là-dessus, pas très sérieusement d'ailleurs. J'écrivis un traitement du « Guru » et le producteur le donna à la Fox. Immédiatement, les responsables répondirent qu'ils étaient d'accord, qu'il fallait que j'écrive le script et que je tourne le film en extérieurs, comme « Shakespeare Wallah »... Tout cela ressemblait à un cadeau du ciel. On nous donna de l'argent pour écrire le script ! Tous les éléments dont je vous ai parlé s'y retrouvent : l'ustad, le disciple, les deux femmes et la sœur qui est une sorte de hippy, mais pas exactement, elle serait plutôt dans la tradition de ces femmes anglaises qui, depuis cinquante ans, vont en Inde « s'intéresser » à l'Inde, très désireuses de s'intégrer. Avec la mode des hippies et le fait qu'il y en ait tant ici, la presse et la publicité ont parlé de ce personnage comme d'une hippy, mais il existait bien avant. Entre temps, nous avions intéressé au projet Rita Tushingam, Michael York et Utpal Dutt (qui jouait le rôle du maharadjah dans « Shakespeare Wallah »). La Fox approuva la distribution. On commença de tourner en décembre.

« Le Guru » continue « Shakespeare Wallah » en ce sens que c'en est l'inverse. Dans celui-ci, on voit les Anglais tenter d'imposer ce qu'ils peuvent d'une culture étrangère et, qui plus est, d'une culture morte pour la plupart d'entre eux. Il y a deux générations à peine, un jeune homme « bien » connaissait son Shakespeare par cœur. Maintenant... Tandis que dans « Le Guru », les Anglais viennent dans un esprit totalement différent, ils viennent se nourrir d'une culture qui est déjà là. Shakespeare était une sorte de symbole de l'Angleterre et de la culture anglaise; dans ce film, c'est la musique classique indienne qui sert de symbole culturel. Je crois que la musique indienne est si riche, si complexe, qu'elle est le symbole exemplaire de ce qu'il y a de plus parfait dans la culture indienne.

Le tournage

Les problèmes ?

Il y en eut beaucoup, bien sûr. D'abord parce que les Anglais (acteurs ou membres de la production) ne semblaient pas avoir compris qu'ils allaient faire un film indien et non pas une superproduction Fox en Inde. Ils ne s'attendaient pas à de telles différences. Il leur fallut du temps pour s'adapter. Ils pensaient que nous n'étions pas efficaces. Beaucoup étaient bouleversés par l'Inde, la misère partout, ou bien la nourriture, toutes les choses qui préoccupent l'Européen lorsqu'il arrive en Inde pour la première fois. Comme je vous le disais tout à l'heure, les étrangers doivent se rendre compte qu'ici, par définition, les Indiens sont responsables de ce qui arrive, parce qu'on ne peut rien faire sans eux. Peut-être ne faut-il pas généraliser, mais je crois que c'est la chose qui a le plus désarçonné les membres anglais de la production : il leur fallait toujours avoir recours à des Indiens pour arranger



Michael York et Rita Tushingam dans « Le Guru » de James Ivory.



Les mêmes dans le même.

n'importe quoi, pour faire les choses qu'ils sont habitués à faire eux-mêmes chez eux, etc. Ils se sont trouvés dans une situation très frustrante, à laquelle chacun a réagi à sa manière. Certains demeurèrent hostiles, d'autres se retirèrent et d'autres s'adaptèrent très bien. Ce fut un des problèmes posés par le tournage de ce film. Il y eut bien sûr les heurts de caractères, mais je crois qu'ils sont communs à tous les films et que l'Inde n'a rien de spécial. Vous savez, lorsque les gens ne se parlent pas, ils s'aigrissent, dramatisent tout, etc. Mais en deux circonstances le film faillit sombrer entièrement. La première, ce fut l'arrestation de notre acteur principal Utpal Dutt, qui, pour on ne sait quels crimes politiques, fut emmené à Calcutta. Nous ne savions absolument rien, même pas quand il serait relâché. Les journaux en parlèrent. Nous étions très près du désespoir et nous nous demandions s'il fallait chercher quelqu'un pour le remplacer. Cela dura une dizaine de jours, puis, heureusement, il fut relâché. Si j'avais vraiment dû chercher quelqu'un d'autre, je crois que je n'aurais pas trouvé, tellement Utpal Dutt était le personnage, et je crois que le film n'aurait pas été fait. Il y eut un autre drame : la girl-friend de Michael York, qu'il a épousée depuis, Pat York, eut une sorte d'occlusion intestinale qui s'aggrava au point qu'elle faillit en mourir. Pendant une semaine, elle fut entre la vie et la mort. Il n'était pas question de demander à Michael York de jouer. Nous étions perdus dans les endroits les plus reculés du Radjastan. Finalement la fille s'en tira Par la suite, les ennuis se firent rares. Nous tournâmes à Bénarès. Les uns et les autres s'étaient habitués à l'Inde, les mécontents étaient partis.

Notre méthode de tournage n'est sans doute pas aussi efficace qu'elle pourrait l'être. Un petit nombre de gens doivent tout faire. C'est très différent de l'Angleterre par exemple, où, avec les syndicats, chacun n'est autorisé à faire qu'une chose. Tandis que nous avions constamment à nous partager le travail, le caméraman faisait plus que le travail du caméraman et le producteur s'occupait des éclairages. Chacun était désireux d'aider et l'ambiance fut décontractée. Nous avons eu beaucoup de problèmes techniques lorsque nous avons tourné en extérieurs. Nous n'étions pas assez équipés.

Mes films et le cinéma indien

Mes films ont très peu d'influence sur les films indiens pour cette raison que mon point de vue est et demeure celui d'un étranger. Mes films ne sont pas, ne seront jamais des films indiens. Je suis Américain, la scénariste est moitié anglaise moitié allemande : mes films ne peuvent avoir une influence profonde ici et d'ailleurs c'est une infime minorité qui s'intéresse à eux. Dans quelques années, peut-être... Il faut bien comprendre que ce que nous montrons n'intéresse pas les gens d'ici. Nous faisons des films en tant qu'étrangers, notre point de vue et ce que nous montrons à l'écran en découle. Notre objet, c'est de montrer les interactions entre l'Inde et l'Occident, l'Inde et les étrangers.

Ce petit journal a été rédigé par Michel Boujut, Serge Daney, Dominique Noguez, Sylvie Pierre, Emilio Sanz de Soto et Jean-Marie Straub.

Mes projets

J'aimerais beaucoup faire un film en Angleterre, qui serait une sorte de suite à « Shakespeare Wallah ». J'espère le faire. Mais j'aimerais également réaliser un film ailleurs, en Amérique. En fait, j'ai beaucoup de projets en tête.
Mais je n'aime pas tellement en parler parce que souvent on ne les réalise pas. Par exemple, j'ai un projet de film à Bombay qui sera entièrement centré sur le cinéma hindi et la manière dont on fait des films ici.
On m'a souvent reproché de faire parler mes personnages en anglais alors qu'il aurait été plus naturel qu'ils parlent hindi ou bengali. Cette question est toujours très gênante parce que je ne peux pas diriger les acteurs dans ces langues... Aussi, dans « The Guru », il y aura beaucoup de personnages parlant hindi et il n'y aura pas de sous-titres. Je crois que cela donne une idée plus juste de la difficulté qu'il y a pour ces Européens à entrer réellement dans la vie indienne, quand ils entendent continuellement parler hindi autour d'eux. Ils se sentent encore plus exclus. Autre chose : il était intéressant de voir les acteurs indiens et les acteurs anglais ensemble. Parce que le simple fait d'être Anglais, d'être blond, d'avoir les yeux bleus, de marcher d'une certaine manière, etc., constitue la moitié de votre travail. Je veux dire qu'il suffit de mettre en contact Anglais et Indiens, pour les voir se mettre en scène et pour se rendre compte à quel point les Anglais sont étrangers.
Vous savez, il se passe ceci pour les Européens qui ont vécu longtemps en Inde que plus ils s'enfoncent dans la vie indienne, plus ils deviennent Européens, il y a toujours un moment où ils se « retirent », se réfugiant en eux-mêmes. C'est ce qui s'est passé pour le film et dans le film. Les gens viennent avec le désir de créer des contacts, d'approcher la culture indienne, mais les choses ne se passent jamais exactement comme ils l'avaient prévu, cela ne marche pas et ils rentrent chez eux. C'est ce qui se passe un peu à la fin de « Shakespeare Wallah ». La fille rentre en Angleterre parce que ça n'aurait pas marché.
Il s'est passé une chose étonnante pour « Le Guru ». C'est aux moments de tension, d'énervement, de maladie, etc., aux moments où on ne pouvait rien contrôler, que les meilleures scènes, celles qui m'intéressent le plus, ont été tournées. Tandis que toutes les fois où nous eûmes le calme, le repos, la décontraction, les résultats furent moins bons.

(Propos recueillis au magnétophone par Serge Daney.)

Lettre d'Espagne : Deux oubliés du cinéma espagnol

1° « La Aldea maldita » (« Le Village maudit », 1929), de Florian Rey, est l'unique, le seul chef-d'œuvre du cinéma muet espagnol. Il en existe une copie à la Cinémathèque de Madrid. Mauvaise copie, mais elle existe. Ce serait intéressant de la faire parvenir à Langlois. André Labarthe a vu avec moi une rétrospective de Florian Rey à San Sebastian et nous avons été très surpris par l'indiscutable instinct créateur de ce réalisateur presque ignoré dans les Histoires du Cinéma. Chose curieuse : le premier article publié par Buñuel sur le cinéma fut un éloge de Florian Rey, né en Aragon, comme lui... et Goya. A la fin de sa carrière il fit des œuvres sur commande sans aucune importance, mais celles du muet et du commencement du sonore ne sont pas du tout négligeables. Très influencé par le cinéma russe : surtout Dovjenko et Alexandrov. Florian Rey mourut en 1962. Il avait été marié et avait tourné pas mal de films avec sa femme, Imperio Argentina, comme vedette. Ce couple fut pendant des années un ilot solitaire dans la médiocrité absolue du cinéma espagnol.

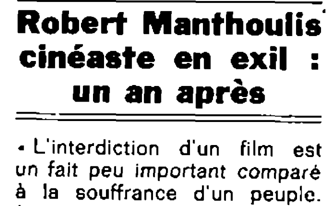
2° « La Traviesa Molinera » (1934), d'Henri d'Abbadie d'Arrast. Prototype du film maudit. On en cherche une copie depuis des années. On n'en trouve pas. On la cherche — exactement — depuis que Chaplin a dit que c'était une des plus belles œuvres ignorées de l'histoire du cinéma. La cote d'Henri d'Abbadie d'Arrast semble monter depuis quelque temps. Il était, je crois, d'origine française, né en Argentine. Ancien assistant de Chaplin, il dirigea quelques films pleins de charme dans la ligne de Lubitsch : « Service for Ladies », « A Gentleman of Paris », « The Magnificent Flirt », « Dry Martini », « Laughter », « Raffles », « Topaze »... Il arriva en Espagne en voyage de noces avec Eleanor Boardman (ex-femme de King Vidor), invité par Edgar Nevile, écrivain et metteur en scène espagnol, aussi très lié à Chaplin, et c'est en Espagne qu'il décida de tourner une version de « El sombrero de tres picos » de Pedro Antonio de Alarcon, qui servit aussi comme sujet à Mañuel de Falla pour « Le Tricorne ». C'est ainsi qu'est né « La Traviesa Molinera », un des, paraît-il, plus beaux films espagnols jamais tournés. Ses interprètes étaient : Eleanor Boardman, Alberto Romea, Hilda Moreno et Santiago Ontañon, celui-ci, acteur et décorateur, très ami de Lorca qui, d'ailleurs, avait beaucoup aimé ce film. — E. S. de S.



« La Aldea Maldita » (« Le Village maudit », 1929) de Florian Rey : Carmen Vianca et Victor Lopez.



« La Traviesa Molinera » (1934) d'Henri d'Abbadie d'Arrast (film disparu).



Robert Manthoulis cinéaste en exil : un an après

« L'interdiction d'un film est un fait peu important comparé à la souffrance d'un peuple. Je suis d'ailleurs plutôt heureux que mon film soit interdit par le gouvernement actuel. Cela prouve au moins qu'il est assez explicite pour le gêner. » Ainsi s'exprime le réalisateur grec Robert Manthoulis. Venu en France en avril 67 pour présenter son film « Face à face » au Festival de Hyères, c'est là qu'il apprend le coup d'Etat des colonels contre lequel, sans attendre, il prend violemment position. Sa femme et ses enfants peuvent le rejoindre de justesse. Le lendemain, à l'aube, la police politique tambourinait en vain à la porte de son domicile athénien. Pas question pour Manthoulis de remettre les pieds à Athènes où, en plus de ses activités de réalisateur et de producteur indépendant, il enseignait à l'école du Cinéma depuis une dizaine d'années. C'est l'exil. Désormais, son film sous le bras, il part défendre la liberté d'expression de festival en festival : Pesaro, Moscou, Locarno... avant de se fixer à Genève où il vit avec sa famille.
Agé de 39 ans, originaire de Thrace, Manthoulis est avant tout un documentariste. Après avoir étudié les sciences politiques à Athènes, il a suivi un long stage de formation théâtrale et cinématographique à l'Université de Syracuse aux Etats-Unis. A Athè-

nes, il réalise plusieurs documentaires avant de passer au long métrage. En 1966, enfin, il tourne « Face à face » qui remporte le Prix de la mise en scène au festival de Salonique, avant d'être interdit définitivement par la censure des colonels en raison de « sa position générale » ! Il est actuellement projeté sur les écrans de Suisse romande, de France et d'Angleterre.

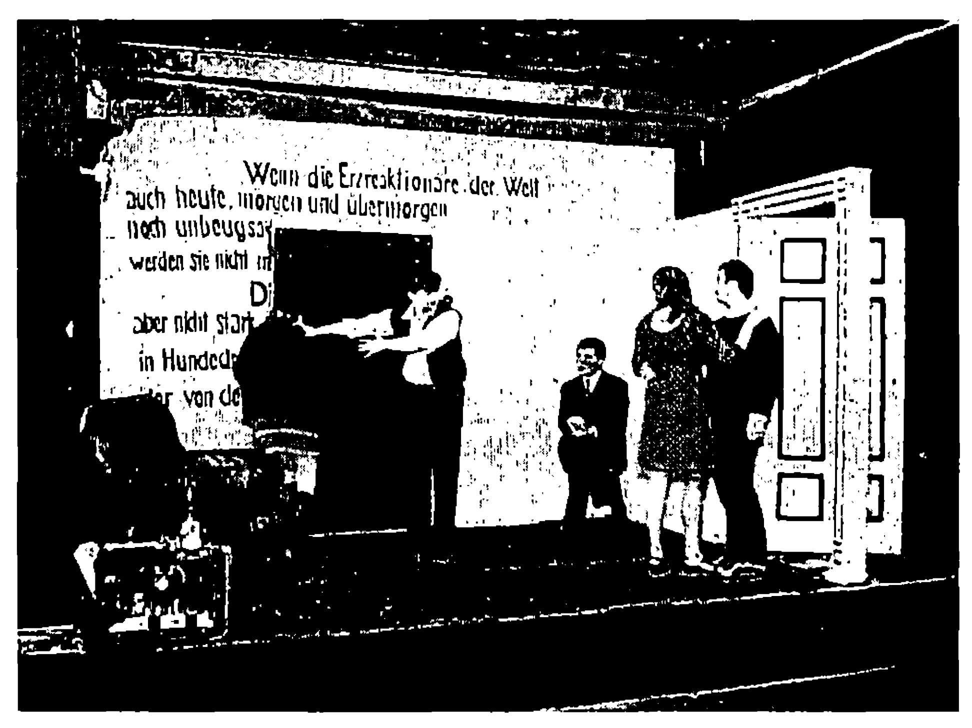
Question Robert Manthoulis, comment avez-vous pu réaliser votre film ?

Robert Manthoulis Il a été fait après la démission de Papandréou, comme une protestation contre son départ et la venue de la droite au pouvoir. J'ai voulu mettre en garde le public grec. Mais mon film n'est pas strictement politique ; c'est plutôt un film d'opposition intellectuelle, un film qui essaye d'analyser, à travers une intrigue précise, certaines forces sociales, politiques et économiques de la Grèce d'avant le putsch.

Au départ, il y a une nouvelle des années 30 de l'écrivain Vla Hoyanis. J'en ai tiré le scénario pour un film résolument actuel et très réel. Je voudrais d'ailleurs que tous les films soient en quelque sorte des documentaires.

« Face à face » est une mise en accusation de la classe qui a été à l'origine de tous les malheurs de la Grèce depuis trente ans. Une mise en accusation aussi de ceux qui ont renoncé à la lutte, qui ont abandonné l'idéalisme de leur jeunesse pour gagner de l'argent et vivre confortablement. Mon propos est donc d'avertir les jeunes pour leur éviter les mêmes erreurs : qu'ils ne se contentent pas de l'idéalisme, des grands mots, mais qu'ils aient une action sur le plan pratique... Je prône la révolte contre la soumission. Il faut lutter pour conserver le bonheur et la liberté. Dimitri, le héros du film, est le symbole de la nouvelle génération qui aspire à ce bonheur, à cette liberté, qui veut produire des citoyens responsables. Mis face à face avec la réalité, mon étudiant la trouve très dure. Il comprend qu'il faut un peu se vendre pour vivre. Cependant, au moment de la complète prostitution, il se rebelle, refuse, s'en va. Je crois qu'à la fin du film, il comprend qu'il doit quitter son combat très individuel pour un autre, plus vaste, qu'il entend déjà gronder dans les rues... En passant, j'en profite pour démolir le folklore traditionnel des films grecs, et montrer les vrais problèmes de la Grèce. Pas les montrer exactement, plutôt les indiquer. Je ne

« LE FIANCE, LA COMEDIENNE ET LE MAQUEREAU » DE JEAN-MARIE STRAUB



« Le Fiancé, la comédienne et le maquereau », court métrage de Jean-Marie Straub : il s'agit ci-dessus du cadrage de l'unique plan de dix minutes pendant lequel, montée comme elle le fut dans un petit théâtre de Munich par Straub lui-même, se déroule la version condensée à ce même temps de la pièce « Krankheit der Jugend », de Ferdinand Bruckner. (Voir texte ci-dessous).

J'ai fini de tourner début août un court métrage intitulé « Le Fiancé, la comédienne et le maquereau » consistant en :

1) un assez long travelling sur un trottoir de la périphérie de Munich, où chaque nuit des filles attendent de se faire aborder par les automobilistes ;

2) une pièce de théâtre de dix minutes, à sept personnages et en trois actes filmés en un seul plan fixe (cf. photo, fin du premier acte) : « Krankheit der Jugend » de Ferdinand Bruckner, par moi ainsi condensée et mise en scène (l'hiver dernier) pour un petit théâtre de Munich, fermé depuis par la police pour avoir monté des spectacles contre Axel Caesar Springer et les Notstandsgesetze (lois d'exception, qui viennent d'être votées) ;

3) une brève poursuite dans et hors de la ville : le fiancé (un acteur noir apparaissant alors seulement dans le film) quitte l'appartement de la comédienne (que l'on a vue précédemment jouer le rôle principal au théâtre), monte dans sa voiture, démarre ; une voiture le suit, et comme il aboutit de suite dans une impasse au bord de l'Isar, il abandonne sa voiture et saute à l'eau, dans l'espoir d'échapper à son poursuivant en escaladant la falaise boisée et rocheuse de l'autre rive ; mais ce n'est qu'en haut de cette falaise qu'il parvient à se débarrasser de son poursuivant (qui se révèle être un acteur secondaire de la pièce de théâtre), en le précipitant dans le vide ;

4) une bénédiction nuptiale (dans une église de Munich) : du fiancé et de la comédienne, par un jésuite ;

5) un épilogue (autour et dans une petite maison située hors de la ville et dont le fiancé a les clefs) où l'on voit :
a) le fiancé et la comédienne dialoguer joyeusement au moyen de quatre strophes de deux poésies de Juan de la Cruz (traduites par moi mot à mot en allemand),
b) le maquereau apparaître et se faire tuer (au moyen de son propre revolver) par la comédienne, en présence du fiancé,
c) la comédienne conclure le film par six strophes d'une troisième poésie de Juan de la Cruz. — Jean-Marie STRAUB.

cherche pas à transcrire la vie telle qu'elle est. Mais au contraire à détruire la réalité et à n'en donner que les divers éléments qui la constituent. C'est au spectateur de reconstituer sa propre réalité.

Question Votre film n'appartient pas au courant habituel du cinéma grec..

Manthoulis Ce n'est pas en tout cas un film d'avant-garde. C'est quelque chose de très simple, très direct, un cinéma de choc, de montage idéologique. Je suis profondément marqué par l'influence d'Eisenstein. Les critiques ont cité les noms de beaucoup de réalisateurs dont j'aurais subi l'influence. J'en ai dénombré 22 en tout : de Chaplin à Buñuel ! A constater les réactions des spectateurs, en Suisse comme en France, j'ai eu l'heureuse révélation que « Face à face » était un film de jeunes, qui plaisait aux jeunes. Je sais que l'aria que chante Rita Christopoulou et qui est un peu le support musical du film, a fait une forte impression. Ce chant, vous vous en souvenez peut-être, contient les quatre mots-clés : sexe, peur, ilotes, masse, qui gouvernent le peuple. Et puis on a trouvé prophétique la dernière phrase du film : « Parlez plus bas, on va nous entendre ! » Dans mon esprit, c'était une plaisanterie.

Question Quelles furent les conditions de tournage ?

Manthoulis Assez difficiles, bien sûr, car j'avais de petits moyens à ma disposition, et le film est morcelé en un très grand nombre de séquences. Le tournage a duré deux mois et demi. Le film a été produit par moi-même avec l'aide d'une soixantaine de personnes Avant le tournage, j'ai refusé de montrer mon scénario à la censure comme on doit le faire. J'ai pris le risque, politique et commercial. C'est dans la lutte que l'on trouve l'enthousiasme. Le film terminé, je crois que les censeurs ne l'ont pas très bien compris. Ils avaient interdit la veille « La Guerre est finie » de Resnais. Et cette décision a peut-être joué en ma faveur : ils ne pouvaient pas interdire tous les films ! En fait, « Face à face » est le premier de mes films que je revendique. Auparavant, j'avais accepté des œuvres de commande, mais je n'étais pas satisfait. Mon troisième long métrage s'appelait « Haut les mains, Hitler ! ». C'était une satire de l'occupation allemande... Le cinéma, tel que je le conçois, me libère de toutes mes difficultés d'exister. On peut tout faire au cinéma, comme dans la poésie.

Question Pensez-vous que l'exil puisse être bénéfique ?

Manthoulis Pour un homme, c'est une chose triste, bien sûr. Derrière chaque homme, il y a une tradition, une culture. Mais cette tradition, pour moi tout au moins, n'est



Théano Ioannidou dans « Face à face » de Robert Manthoulis.

pas une tradition grecque, ou française, ou allemande, c'est une tradition du monde entier. Certains, je le sais, ne peuvent pas travailler à l'étranger. Ils gardent leur technique et perdent leur âme. Personnellement, j'ai la chance de pouvoir m'adapter partout, tout en conservant ma « grécité ».

Question Avez-vous des projets ?

Manthoulis Je crois que je pourrais faire au moins cinq films ! En attendant, je travaille un peu : la semaine prochaine, je commence un film en Angleterre sur la pop music pour la TV française. Ensuite, j'essayerai de tourner un film, une adaptation de l' « Agamemnon » d'Eschyle. Je travaille aussi sur un scénario contemporain, cette fois, sur le problème grec, la Grèce hors de la Grèce par exemple.

Question Quel avenir voyez-vous pour le cinéma grec ?

Manthoulis A vrai dire : aucun ! Il faut dire qu'un cinéma national indépendant n'a jamais vraiment existé en Grèce. Longtemps, il n'y a eu que des films folkloriques et touristiques. Lorsque Papaandréou était au pouvoir, quelques œuvres personnelles ont pu voir le jour : « Le Ciel » de Canellopoulos, « Les Jeunes Aphrodites » de Koundouros, « Bloko » d'Ado Kyrou, « Jusqu'au bateau » de Damianos.. Aujourd'hui, vous le savez, la liberté d'expression n'existe plus. C'est donc la mort de l'expression cinématographique. Restent encore forcément ceux qui se contentent de faire des films pour l'industrie cinématographique. Eux continuent. Mais la jeune génération de réalisateurs, ceux qui essayent de s'exprimer sincèrement et en prenant des risques, ils ont dû prendre le chemin de l'exil ou rester muets. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Boujut.)

Le cimetière de Cannes

« — Ne crois-tu pas quand même que...
— Mais non, c'est très bien. »
Jean RICARDOU.
(L'Observatoire de Cannes.)

Aucun compte rendu tardif ne se justifie peut-être comme celui-ci — dans son **retard**, s'agissant d'un Festival bien en retard à sa façon, et parce qu'il convient effectivement de **rendre** ici quelques **comptes**.

NELL'UTERO

Non qu'il importe de moucher des nez comme celui qu'on a vu avec surprise dégoutter (et dégoûter, pour une fois) dans un « Figaro Littéraire » de juin (cette manie littéraire française, sitôt qu'on se sent **arrivé**, d'aller morver dans les torchons distingués de la droite !). Pas une minute à perdre non plus avec les hyènes qui hurlaient à la « traditionnelle hospitalité française » au Palais du Festival de Cannes et qui s'en vinrent dix jours plus tard crier « Cohn-Bendit à Dachau ! » sur les Champs-Gaulisés. On voudrait simplement ici faire brièvement et amicalement écho à un éditorial anonyme de l'excellente revue italienne « Quindici » (1). A vrai dire, sous le titre « Le Jeu de l'occupation », notre confrère s'en prend essentiellement aux « travailleurs culturels » italiens qui se sont illustrés à la Triennale de Milan ou à la Biennale de Venise. Mais le propos a valeur générale Occuper ne vaut, nous explique-t-on, que si celui qui occupe occupe son lieu de travail réel ; encore faut-il que cette occupation frappe le système entier en un point vital **(nell'utero o nei testicoli**, est-il aimablement précisé) et que les occupants « jouent leur peau ».

Eh bien, il se peut qu'en fait de peau l'on n'ait risqué à Cannes que quelques paires de lunettes. Il est également vrai que ce Festival n'était pas l'unique lieu de travail des critiques et des réalisateurs qui l'ont interrompu Mais une chose est sûre : c'est qu'en l'interrompant on a bien frappé le système **nell'utero** — là où il **jouissait** monstrueusement de lui-même. L'occupation tumultueuse de la scène du Palais des Festivals ne fut pas vaine et ne fut en rien comparable, comme celle de la Triennale selon « Quindici », à l'occupation d'un Cimetière Monumental pour faire cesser les accidents du travail dans une usine d'automobiles. (Cimetière, d'ailleurs, Cannes le fut de plus d'une façon — ne serait-ce que de sa « structure autoritaire », comme l'écrit Paolo Gobetti dans « Cinema Nuovo ».) En déclenchant, par coup de téléphone nocturne à Jean-Louis Bory, le processus qui allait très vite conduire à l'arrêt complet du Festival, les Etats Généraux du Cinéma réunis à Paris, rejoignant les vœux d'une poignée de critiques et de réalisateurs présents à Cannes, portaient un coup symbolique mais rude à l'organisation nauséabonde du Festival en particulier et du cinéma français en général — et contribuaient, plus largement encore, à poser d'une façon urgente la question de la production et de la consommation culturelles dans un pays comme la France.

Enfin et surtout, en un moment où tout geste et plus encore toute absence de geste prenait un sens politique, cette interruption avait une signification claire : solidarité avec les milliers d'étudiants, de professeurs, d'ouviers, de cadres, qui dans tout le pays choisissaient enfin l'opposition active au régime, à ses méthodes policières, au système économique et social dont il est l'émanation directe. Continuer à siroter du cinémascope entre deux menthes à l'eau au Blue Bar eût pris inversement l'allure d'un désaveu, d'une lâcheté, que dis-je ? d'une obscénité. Transformer, comme le proposa Godard, le Festival en Festival populaire gratuit n'aurait guère eu dans ce contexte géographique et politique précis un sens très différent : outre que cela eût consisté pour les critiques et les réalisateurs, comme l'a fort bien écrit Michel Delahaye, à « faire la grève mais à condition de travailler », cela fût objectivement revenu à offrir des bombances cinématographiques à une minorité de vacanciers et de marchands de soupe pendant que des milliers de Français continuaient d'avoir droit à des bombances de grenades chlorées et de coups de crosse de fusil.

TROIS FOIS RIEN

Donc le Festival s'est arrêté, comme la France entière, enfin estimable. Qu'avons-nous perdu à cet arrêt ? Trois fois rien. C'est-à-dire quelques films qui sortiront de toute façon, qui sont déjà sortis (2) Qu'avions-nous vu jusqu'ici ? Trois fois rien. C'est-

à-dire un court métrage admirable de McLaren, « Pas de deux » — qui mérite, j'ai tenté de l'expliquer ailleurs (3), d'être tenu pour un chef-d'œuvre absolu — et le sketch de Fellini dans « Histoires Extraordinaires » (4). Le reste ? Faisons semblant d'y croire et, pour la dernière fois peut-être, jouons à critiquer quelques-uns des films sélectionnés par ces Messieurs du ci-devant cinéma d'Hier. Quand on est persuadé que la vraie voie du cinéma passe (désormais) sous terre (voire sous le manteau), il y a, je le concède, quelque risque de rhume à ressortir ainsi la tête à la surface. Mais bravons l'air glacé et pour nous réchauffer, comme dans feue notre Université darwinesque d'avant mai, établissons des hiérarchies : on a vu à Cannes 70 % de films honnêtes sans plus — de ces films qui procurent une ou deux secondes de plaisir, dix ou vingt minutes d'ennui, et à peu près jamais aucune palpitation cardiaque anormale —, balançant entre le quasi médiocre (« Mali Vojnici » du Yougoslave Bata Cengic ; « Joanna » de Michael Sarn), le poético-niais (« Zywot Mateusza » de Witold Leszczynski), le presque intéressant (« Charlie Bubbles » de Peter Finney », « Grazie, zia », de Salvatore Samperi ; « O slavnosti a hostech » de Jan Nemec) et le on-attendait-mieux (« Hori, ma panenko » de Milosz Forman ; « Yabu no naka no kuroneko », de Kaneto Shindo). Parmi les 30 % qui restent et dont on va parler — ces films qui font augmenter tout de même un peu le taux d'adrénaline du spectateur ou le taux de salive et d'encre du critique — trois catégories : l'honorable (« Csillagosok, katonak », de Miklos Jancso), l'irritant (« Seduto alla sua destra », de Valerio Zurlini) et le répugnant (« Here we go around the Mulberry Bush », de Clive Donner).

I - L'HONORABLE : « ROUGES ET BLANCS »

On a vu « Rouges et Blancs » à Cannes le 11 mai au matin, cependant qu'à Paris, rue Gay-Lussac, les derniers bleus pourchassaient les derniers rouges. Le petit monde du Festival n'en savait rien encore. De là peut-être qu'on ait regardé sans grande émotion ce pseudo drame politico-militaire. Mais il faut dire pour commencer qu'aucun film de guerre n'appelle moins l'émotion que celui-là. Film esthète, c'est le film d'un homme que les turbulences passionnées de l'histoire et les aléas de la lutte des classes fascinent moins que la chose militaire en soi — avec tout ce que ladite chose (il n'est pas nécessaire d'avoir lu Freud pour le deviner) a de commun avec la chose tout court. C'est dire qu'on peut faire de ce film trois « lectures ». Une lecture historico-politique — c'est la plus superficielle, au sens étymologique — ; une lecture esthétique et une lecture quasi-psychanalytique.

L'histoire est celle des débuts de la guerre civile russe, en 1918. Les blancs sont encore les plus forts. Une poignée de rouges — Russes et Hongrois — est en fuite. Après quelques sursauts — dont le dernier n'est pas le moins héroïque (dirait quelque amateur de panache et de gants blancs) —, ces soldats de la révolution sont réduits à leur plus simple expression : leur arme, plantée en terre. L'impression n'est pourtant pas d'une défaite, à quoi conduirait un récit chronologique et linéaire, mais d'une série interminable de petites défaites et de maigres victoires, alternant en vertu d'une sorte de symétrie têtue. Cette prédominance du répétitif sur le progressif — qui est, à l'évidence, la marque d'une vision pré-dialectique ou, presque, non-dialectique des choses — indique assez que le temps (l'histoire) est moins l'affaire de Jancso que l'espace.

Car l'**esthétisme** de Jancso est d'un cartographe. Preuve les nombreux plans d'ensemble et principalement celui de la bataille rangée finale où les soldats de l'armée blanche apparaissent au loin, immobiles et alignés avec une saisissante régularité géométrique. Preuve aussi (et d'abord) le premier plan — photographie d'une carte d'état-major où sont dessinées des flèches, cependant qu'en transparence et dans un silence total apparaissent des cavaliers filmés au ralenti. Le ralenti, comme hommage et soumission du temps à l'espace, sera de la même façon le tempo de la longue séquence du bal dans la forêt. On pourrait expliquer cet effort répété pour « démobiliser » le mouvement en lui conférant le plus possible les grâces stagnantes de la pavane, voire de l'immobilité complète, et ce privilège accordé au **plan** (à la fois aux sens cinématographique, géométrique et cartographique du mot) par la magyarité de Jancso, par une longue intimité, presque obsessionnelle, avec l'immense, massive et déserte plaine hongroise. De là peut-être cette prédilection pour les lieux aux limites ambiguës, champs bornés par l'illusoire obstacle de collines aisément franchissables, monastère que l'on croit tenir et dans lequel l'ennemi surgit par surprise, tous lieux apparemment clos et irrésistiblement ouverts, délimités à la façon de l'image cinématographique par des frontières arbitraires, éphémères et franchies sans cesse.

C'est que cette passion du plat, du carré, du net, du séparé — marques assez évidentes d'une sorte d'esthétisme militaire — semble minée par une passion contraire : celle du passage, de la transgression et du mélange. Allées et venues incessantes, flux et reflux des deux armées, limites à franchir pour gagner la liberté, zones ennemies où l'on pénètre clandestinement, en se faufilant, en nageant sous l'eau : tout aboutit finalement à ce que la copule du titre français, entendue d'une certaine manière, suggère assez bien — la confusion. Le et de « Rouges et blancs » ne distingue pas, il unit, il mêle. A Tchelpanov, chef des bataillons blancs, qui demande à l'infirmière en chef de l'hôpital de campagne qu'on sépare les rouges des blancs, il est répondu qu' « il n'y a ici ni rouges ni blancs mais seulement des malades ». On ne s'attardera pas sur la portée idéologique (révisionniste) possible de cette réponse hhhumaniste. On y verra plutôt un indice supplémentaire de l'obsédant refus de la séparation qui ponctue tout le film.


A gauche, Terrence Stamp dans « Il ne faut pas parier sa tête avec le diable », sketch de Fellini pour les « Histoires Extraordinaires ».

Tout reste en effet toujours à séparer : les Hongrois des Russes parmi les prisonniers rouges, les rouges des blancs dans l'infirmerie, les mauvais blancs des bons blancs lorsque l'officier tzariste abat un sergent cosaque un peu trop soudard, etc. Ou bien, plus profondément, est rapproché ce qui ne devrait pas l'être. On est frappé par exemple — et cela n'est pas sans frôler les eaux à peine troubles de la sexualité — par la propension de ces soldats à faire se dévêtir leurs... adversaires (j'allais écrire partenaires). Mais le thème homophilique n'est pas unilatéral (si l'on peut dire) : preuve l'étrange scène du bal organisé dans une clairière par le second de Tchelpanov pour distraire son chef : les infirmières, revêtues de longues robes d'apparat, dansent entre elles sous les yeux des


John Huston et Aroof Dayan pendant le tournage de « A Walk with Love and Death ».

reitres immobiles. Aucun contact entre les sexes que celui du regard : toute autre forme d'approche échoue toujours — le cosaque entreprenant est tué par un de ses supérieurs, le jeune chef rouge dont l'infirmière Olga, après bien des simagrées, aurait volontiers tâté, dénoncé par elle, est cruellement exécuté, etc.
Avec la mise en relief de cette suprématie du Même et de cette obstinée répudiation de la différence, on a pénétré en tapinois dans les marges de la **terra psychanalytica.** On n'y séjournera guère encore que pour répertorier deux thèmes obsessionnels qui achèvent de donner à « Csillagosok, katonak » une coloration plus trouble que celle d'un pâle lavis militaire : la **fuite** et le **dépouillement.** On remarquera que Jancso, dans chaque affrontement, filme moins la victoire du vainqueur que la défaite du vaincu. Son humanité de robustes soldats est une humanité fugitive, que la caméra suit fréquemment de haut, à la hauteur où volent la Justice et la Vengeance Divine poursuivant le Crime dans le sinistre tableau de Prud'hon. Or cette humanité traquée (il ne faudrait pas nous pousser beaucoup pour que nous la rapprochions un brin de celle de « Planète des Singes ») est une humanité réduite à sa presque plus simple expression. « Rouges et blancs » est une symphonie du déshabillage, on l'a dit. On n'ose gloser sur ce que révèle cette heureuse manie. Il faudrait sonder ici le lourd crâne rasé de Miklos Jancso, et l'on n'est pas décerveleur. Mieux vaut attendre « Le Silence et le cri ». Mais enfin on voit comme ces à-peu-près parapsychanalytiques rejoignent opportunément ce qu'on disait de l'esthétisme sobre et musclé de notre Hongrois pour nous fournir le mot (clé) de la fin (et du film) : **dépouillement.**

2 - L'IRRITANT : « ASSIS A SA DROITE »

Il ne faut pas être surpris que « Seduto alla sua destra » ait généralement déplu. Les faux non-chrétiens sont nombreux dans nos régions tempérées et rien n'irrite ceux qui portent en eux les stigmates d'une ferveur ancienne comme la découverte brutale que l'objet de cette passion était grotesque à un point rare. Car autrement ils eussent, ces refoulés de l'Evangile et du théocentrisme, au moins applaudi au résultat (involontaire, je le crains, mais tant pis) du treizième film de Zurlini : la réduction du christianisme à la dimension d'une assez banale histoire de sadisme colonialo-militaire. Quand on saura que le Christ de cet Evangile selon Saint Zurlini n'est autre que le « professionnel » Woody Strode, énorme mastodonte café au lait au crâne rasé dont les mines hésitent perpétuellement entre le désespérément hébété et le chien - battu - transfiguré - par - la - grâce, on comprendra sans peine qu'il vaut mieux (sauf anticléricalisme impénitent) avoir ici le tact d'oublier tout référent — toute référence à l'histoire du bonhomme Jésus. Donc on laisse le lecteur amateur de christeries et de contre-christeries à ses Voltaire, ses Strauss ou ses Daniel-Rops habituels — ou bien à la rigueur on se contentera de remarquer que le christianisme zurlinesque, en voulant échapper à la saint-sulpicerie, tombe dans la paris-matcherie, ce qui est presque aussi drôle.
Reste un film violent et irrésistiblement pédérastique — au sens le plus sadien de l'appellation. On pourrait aussi évoquer, avec encore plus de plausibilité, puisque « Seduto » se passe de nos jours dans un pays colonisé d'Afrique, « Tombeau pour 500 000 soldats » de Guyotat. Même prolifération de corps bronzés ou musclés, le plus dévêtus qu'il est permis dans un film sélectionné à Cannes, même odeur de chambrée, même sauvagerie dans le sadisme, même façon de laisser paraître le lien à peine invisible qui attache l'occupation militaire de type colonial et la ratonnade à un certain type d'agressivité homo-sexuelle (« chasse à l'homme » a toujours eu deux sens). Il faudrait être Albert Memmi sans doute pour montrer inversement comment la situation du colonisé est comparable à celle du gigolo. On comprend, à ce stade de l'analyse, qu'il y aurait décidément beaucoup de mauvais esprit à vouloir trouver à tout prix le moindre rapport entre le grand nègre passif et maso de Zurlini et le président-fondateur de la plus grande secte religieuse occidentale

3 - LE REPUGNANT : « TROIS PETITS TOURS ET PUIS S'EN VONT »

Clive Donner, qui a bien oublié Pinter et les finesses du « Caretaker », retrouve et multiplie ici les défauts de « Nothing but the Best ». Sous couleur de sociologie, d'analyse spectrale des nouvelles mœurs anglaises, c'est le racolage en grand. Générique sophistiqué, avec côté Audrey Beardsley obligé, musique **in** du Spencer Davis Group, onomatopées de bandes dessinées, pastiches de films muets : le paquet a été mis pour que ce (Ben)jamie 1968, ou les mémoires d'un ex-puceau anglais sue la modernité. Modernité : de **mode** plus que de **moderne.** Car ce film est à la mode. A la mode, comme un « Salut les copains » new-look dont les Sheila relèveraient de temps en temps leurs mini-jupes écossaises ; à la mode comme une bande dessinée dont le Tintin ou le Spirou découvrirait enfin qu'il a un sexe. De la bande dessinée, d'ailleurs, « Here we go... » a de plus d'un point de vue la structure : des bulles de comics, par exemple — de ces bulles reliées au personnage par de petits ronds et qui sont la « pensée » dudit —, l'interminable **a parte** de Jamie, criaillé d'un bout à l'autre du film d'une voix muante et fausse comme celle d'un doubleur de dessin animé, tire mainte fois son caractère à la fois elliptique (« zoom zoom ! ») et lourdement explicatif.
Mais plus encore qu'à un comic, ce film s'apparente à ces reportages de revues de culs intellectuelles (que « Playmen » me pardonne) où l'essentiel, à grand renfort de calembours finauds, de couleurs **pop,** de mise en page astucieuse, est tout de même de montrer le plus possible de cuisses et de seins. Et il s'en montre, ici, avec ce naturel consciencieux qui reste l'apanage des starlettes débutantes et des petits cabots du cinéma cochon.
Débutantes, certes, les cinq ou six minettes du film ne le sont pas toutes ; et cabot, Barry Evans ne l'est pas plus que n'importe quelle autre jeune vedette mâle payée pour faire voir le bas de son dos. Enfin, faux naturel pour faux naturel, celui des dialogues de Hunter Davies est bien moins consternant que celui de « Des garçons et des filles » ou autres « Jeunes loups ». Il n'empêche que toute cette jeunesse qu'on fait se trémousser sans trop d'invraisemblances sur écran glacé (comme le papier du même nom) est une jeunesse pour PDG fatigués. Bande dessinée, mais pour grandes personnes grivoises. J'allais écrire **gauloises.** Mais la gauloiserie est dépassée, Feydeau est dépassé (cf. les remarques de la mère à la petite amie de son fils sur les caleçons du chérubin). Cette caleçonnade sans caleçons aurait pu être provocante. Elle est seulement ahurissante (la minette assise sur le minet : — « Je suis assise sur du dur ! — C'est ma pipe »).
La vulgarité n'est justifiable qu'à forte dose. Alors, tonitruante et cataclysmique, comme on voit dans certains dessins de Siné ou certains texte d' « Hara-Kiri », elle devient l'ingrédient majeur d'une des plus belles formes d'humour qui soit : le mauvais goût volontaire — l'une des plus belles, parce que possédant à merveille la vertu essentielle de tout humour, qui est d'incommoder les grognons, les nigauds et les pète-sec. Mais timide ou diluée, la vulgarité n'est que vulgaire « Here we go around the Mulberry Bush » n'est que vulgaire. Après ces trois petits tours-là, un pareil film et son réalisateur n'ont effectivement qu'à s'en aller.

POUR EN FINIR

Comme par hasard, au Mc Laren et au Fellini près, les plus beaux films que l'on ait pu voir à Cannes pendant le Festival furent présentés hors de lui, soit dans le cadre de la Semaine de la Critique (excellente cuvée) (5), soit dans celui du Marché aux films. C'est ainsi qu'on a pu voir « Angèle » d'Yves Yersin ou « Badarna » d'Yngve Gamlin, et ces deux films admirables consolent de tout le reste, de Cannes, des gens qu'on y croise, de ceux qu'on n'y voit pas — des 17 heures de car enfin qu'il a fallu supporter à travers la France en grève pour quitter le Grand Cimetière du Cinéma d'Hier et regagner la Sorbonne libre.

D. N.

(1) No 11, juin 1968, intitulé « Francesi, ancora uno sforzo ».
(2) « Anna Karénine », d'Alexandre Zarkhi ; « 24 heures de la vie d'une femme », de Dominique Delouche ; « Les Gauloises bleues », de Michel Cournot, « Les 7 filles de Tuvya », de Menahem Golan ; « Dr Glas », de Mai Zetterling ; « Banditi a Milano », de Carlo Lizzani ; « I protagonisti », de Marcello Fondato ; « Petulia », de Richard Lester ; « La Motocyclette », de Jack Cardiff ; « The Long Day's Dying », de Peter Collinson ; « Rozmarne leto » de Jiri Menzel ; « Das Schloss » de R. Nolte ; « 13 jours en France », de Lelouch et Reichenbach ; « Trilogy », de Frank Perry ; et « Peppermint frappé », de Carlos Saura — sans oublier, à la Semaine de la Critique, « Chronik der Anna Magdalena Bach » de Jean-Marie Straub et « Revolution », de Jack O'Connel.
(3) Pavane pour un Festival défunt, in « Nouvelle Revue Française », numéros d'août et de septembre 1968.
(4) Voir article de Jacques Aumont, in « Cahiers » no 203.
(5) Voir compte rendu de Delahaye et Narboni dans le no 202.

QUATRE AMERICAINS

De Shirley Clarke : "Portrait of Jason", de John Cassavetes : "Faces", de Robert Kramer : "The Edge" - ces trois films récents, sans oublier ceux très nombreux du célèbre peintre et mal connu cinéaste Andy Warhol, confirment l'importance prise par le cinéma américain non hollywoodien, et même anti-hollywoodien, mais aussi non underground. Outre la volonté de leurs auteurs de rompre avec - voire briser - Hollywood, ils ont en commun : a) de décrire, dans une visée plus ou moins didactique, politique, critique ou agressive, l'Amérique ordinaire contemporaine telle que la vivent, la combattent ou la subissent ceux qui la peuplent, b) de savamment fausser le jeu du cinéma-vérité en dévoyant vers fiction et fabrication narrative ses moyens d'approche directe : son synchrone, non-acteurs, etc. ; c) de privilégier parmi les problèmes de la forme celui de la durée, par l'expérience nouvelle de laquelle passe, pour tout le cinéma moderne, l'échappée aux asservissements du spectacle



Le départ pour Mars
entretiens avec Shirley Clarke, par Michel Delahaye et Jacques Rivette

Cet entretien évolutif en quatre phases fut déclenché par la vision de « Portrait of Jason » (troisième long métrage de Shirley Clarke, après « The Connection » et « The Cool World ») qui, bien entendu, n'est pas encore en passe d'être distribué, éternel problème sur lequel nous ferons encore maints retours. « Portrait of Jason » est la description, exécutée en une longue nuit de douze heures, d'un prostitué noir, Jason. Celui-ci se livre à une longue et profonde confession qui, à travers tous les jeux possibles, mimes et roueries, dérisions, distances ou complaisances, rejoint non seulement la vérité d'un cas, mais aussi celle de tout groupe qui se sent en marge, hors la civilisation, donc hors-la-loi. Car au terme de l'impossibilité ou du refus de s'intégrer, on atteint ce point où l'on va s'accepter comme celui qui est inacceptable, où l'on va donc « en rajouter » jusqu'au point où l'on pourra se glorifier de cette victoire par l'absurde : être soi-même enfin, plus un autre qui va plus loin que tous les autres. Faut-il devant ce portrait, unique au cinéma, penser à Rouch ? A Genêt ? Peut-être faut-il y voir, tout simplement, le prolongement naturel en notre ère de ce que faisait Louis Lumière : « se mettre devant les gens et les choses ». — M. D.

I. PARIS

Cahiers « The Connection » souleva quelques admirations et quelques mépris, peut-être aussi mal motivés.

Shirley Clarke J'ai tâché de faire que dès le générique on réalise qu'il s'agissait du film d'un film. Qu'on ait l'impression que quelqu'un a trouvé un film, trouvé quelque part la pellicule qui a été tournée à partir d'une certaine situation. Je voulais qu'on sache tout le temps qu'un réalisateur faisait un film sur un réalisateur faisant un film. Ce fut mon idée principale. Je n'étais pas aussi intéressée au problème de la drogue que je l'étais par le film lui-même ou la forme potentielle de ce film. C'est ce qui m'avait frappée quand j'avais vu la pièce : c'était exactement le genre de chose que j'essayais de faire dans mes essais : découvrir comment la réalité et l'abstraction peuvent s'accorder, se combiner dans un film. J'ai trouvé là l'occasion de tenter la chose.
Cela n'a évidemment jamais prétendu être du cinéma-vérité. J'avais espéré sans doute que le style du film tendrait davantage vers le documentaire que ça n'a été en fait le cas. Car c'est devenu un peu trop fabriqué, vous voyez : la photo un peu léchée et tout ça. Là, oui, est le problème du film. C'est pourquoi, quand j'ai fait « Cool World », je me suis assurée que nous avions, avec la caméra et avec les acteurs, le même style de liberté que nous aurions pu avoir avec un documentaire.

Cahiers La question, avec « Connection », est que justement certains ont pensé que ça prétendait être du cinéma-vérité. Or, si on pense que c'était votre propos, évidemment rien ne colle.

Clarke Si j'avais prétendu faire du C.V., alors le résultat serait encore bien pire qu'il ne l'est. Une des objections qu'on a faites au film en France, et qui est très correcte, c'est que c'est un film de voyeur. Car c'est exactement ce que le film voulait être. Vous deviez avoir le sentiment, devant le film, d'être assis en train d'épier. A un certain moment un acteur vous dit : « Qu'est-ce que vous croyez que c'est ? Un numéro de monstres ? Vous êtes en train de regarder des monstres, hein ? Bon, eh bien nous on en a assez de vous ! ». Mais les acteurs se tournant vers la caméra et lui parlant font partie du jeu qui se joue avec le public. Et il y a aussi certains moments de réalité où le jeu ne se joue pas, moments qui sont également organisés et manœuvrés mais de façon absolument différente. Ces deux niveaux du film relevaient de toute façon d'une seule et même consigne que les acteurs s'étaient vus donner une fois pour toutes : ils avaient à être toujours conscients du fait que la caméra était sur eux, et ils devaient traiter avec ce fait, quand et comme ils voulaient, et quelle que soit la façon dont ils le voulaient. A chaque instant de ce processus, il peut y avoir une improvisation ou une réaction du côté des acteurs qui soit très spontanée, et ces moments sont très efficaces car ils donnent une autre dimension au jeu qui se joue.
Je me rappelle avoir été très choquée par les réactions, à Cannes, à propos du générique qui disait des choses comme : costumes dessinés par... etc. ; certains étaient furieux et même une dame s'est précipitée sur moi outrée parce que cela osait n'être pas un documentaire, parce que j'avais avoué que ce n'était pas réel et elle disait : « Mais je croyais moi que tout était vrai !... » Je ne pouvais pas croire, moi, que personne, sachant la nature de la scène, pouvait penser que c'était réel. En fait, il y a eu depuis « Connection » certains films faits sur ce genre de sujets et où les gens ont réellement été filmés dans ces situations.
« Cool World », lui, est une combinaison des deux choses. Il y a eu d'une part les scènes tournées avec les acteurs, de l'autre les scènes de rues, qui sont de vraies scènes de rues, avec des gens qui étaient vraiment dans les rues. J'avais un caméraman qui avait pour but de prendre ces scènes. Il avait une liste de ce que je voulais, par exemple : « chiens solitaires descendant la rue », ou « visages de gens qui se tournent vers la caméra », ou « enfants jouant dangereusement au bord du trottoir », etc., mais je voulais que les deux types de scènes se combinent au sein d'une certaine unité de ton et de style, et, une fois le film fini, tout devait paraître avoir été tourné dans le même esprit. Ce procédé me donnait aussi une grande marge de manœuvre au montage.

Cahiers Quoi qu'il en soit de « Connection », il reste que c'est le premier film qui joue totalement de cette idée qu'on retrouve beaucoup aujourd'hui de montrer le film dans le film ou le théâtre dans le film (et « Connection » montre les deux à la fois). Avez-vous l'intention de faire un autre film mettant en jeu le théâtre ?

Clarke En un sens, oui, car le groupe avec lequel je dois travailler prochainement, qui est la compagnie des mimes de San Francisco, est un groupe de théâtre. Nous ferons un film, écrit pour le cinéma, mais qui incluera leur style propre de jeu, qui est de style théâtral, une sorte de commedia dell'arte. De toute façon, je n'ai jamais rien eu contre le théâtre ou la théâtralité au cinéma (ce que j'ai toujours



« The Cool World » : Carl Lee et Hampton Clanton.

détesté, par contre, c'est cette fausse nécessité de raconter une histoire, avec un début, un milieu, une fin, qui vous dise ce que vous devez penser), et j'ai toujours beaucoup aimé les films qui devaient quelque chose au théâtre, comme certains films de Visconti par exemple ; Eisenstein aussi m'a toujours semblé très théâtral — comme tous les Russes en général. Les comédiens russes aussi sont très théâtraux, comme les américains d'ailleurs. Alors qu'en France, par contre, dès qu'un comédien devient théâtral il devient par là même très mauvais.

Vous savez, venant de la danse, venant du théâtre, il me semble de plus en plus retourner au théâtre, et non tant pour la caméra que pour moi-même. Cette relation de personne à personne que j'avais avec le public quand j'étais danseuse (et que je pensais retrouver avec le cinéma) m'a beaucoup manquée. Car je pensais qu'en augmentant mon public j'augmentais aussi par là ma relation avec lui. C'était évidemment faux. Mais pendant longtemps, quand je voyais une pièce de théâtre, cela m'excitait bien plus qu'un film, non que ce fût forcément mieux, mais parce qu'il y avait là des gens vivants faisant quelque chose devant moi, et que tout cela fait partie de cette expérience théâtrale que j'aimais beaucoup. Je pense que c'est probablement ce que je veux retrouver même maintenant dans ce que je fais.

Cahiers C'est tout le problème de la relation avec le public. Problème très excitant assurément, mais dont on ne voit pas comme le résoudre.

Clarke Il n'y a pas de solution. Parce que même quand on se promène avec un film dans les universités, qu'on le montre, le commente et répond aux questions — ce qui est en un sens une confrontation avec le public —, même là, on revoit son film tel qu'il est définitivement et on ne peut pas sauter sur l'écran pour rectifier telle ou telle chose. Le film n'a pas cette force qu'a le moment vivant. Or, je pense que c'est là une chose dont nous avons réellement besoin maintenant : nous sommes si saturés de films et de T.V. que nous en sommes devenus effacés en tant qu'êtres humains, supprimés. C'est pourquoi je crois qu'il est devenu très important d'essayer d'opérer ce changement.

Quand j'ai commencé à faire du cinéma, je pensais qu'il était merveilleux de travailler sur des œuvres destinées à toujours durer. C'était là la grande qualité du cinéma. Mais maintenant je ne pense plus que cela soit d'aucune importance, je suis heureuse de savoir que le premier film que j'aie jamais fait, « The Sprocket Hole », s'est déformé de façon telle qu'on ne peut plus le rééditer ; que, pour mon second film, la moitié du négatif a été perdue, de façon qu'on ne peut le rééditer non plus et que, pour ce qui est du troisième, c'est la couleur qui est en train de s'évanouir.

Cahiers Pouvez-vous nous dire quelque chose de vos tout premiers débuts dans le cinéma ?

Clarke Au début je ne connaissais du cinéma que quelques productions courantes, très peu nombreuses d'ailleurs, et je n'imaginais pas autre chose. Puis un jour j'ai vu une chose — la première que j'aie su découvrir et apprécier par moi-même — et qui était la séquence de la plongée dans les « Olympiades » de Leni Riefensthal. Là, vraiment, j'ai pris conscience d'un autre cinéma. A part ça, comme je vous l'ai dit, je faisais de la danse. Or, la troupe où j'étais a eu un jour à présenter un film de danse à un festival. Mais nous n'avions aucun film. Alors j'en ai fait un, avec une caméra qui avait été mon cadeau de mariage. Ensuite, ayant hérité de mon grand-père, j'ai envisagé de faire trois autres films de danse, et mon ambition était de devenir la grande spécialiste du film de danse. De ces trois films, deux ont été faits. C'est d'ailleurs en faisant ces films que j'ai appris à me méfier des gros plans qui brisent le mouvement et qui vous empêchent de tout voir. Même dans « Jason », je ressentais encore une certaine peur des gros plans. Peut-être ai-je tort. Ça a donc été l'utilité de ces films, que de m'exercer au cinéma ; à l'époque je n'aurais jamais pensé que leur disparition me serait indifférente, mais c'est devenu le cas. Et je ne fais plus des films pour l'Histoire, mais pour maintenant. Les choses sont faites pour leur époque. Je ne peux plus voir cela autrement. Et les films que j'ai faits dans le passé ne m'intéressent plus tellement. Cela dit, je serais désolée si certains classiques du cinéma disparaissaient, et si je ne pouvais plus les voir ou les revoir, mais cela aurait-il une si extraordinaire importance ? Dans le monde de l'art et de la littérature, nous ne savons pas tout ce qui est vivant et ce qui est disparu.

Cahiers Les choses, sans doute, survivent quand même et vous imprègnent.

Clarke Oui, et c'est le même phénomène, très passionnant, qui fait qu'en différentes parties du monde et en même temps, différentes personnes retrouvent les mêmes choses, parce qu'elles en sont venues aux mêmes conclusions par de mêmes besoins.

Pour en prendre un petit exemple : je me souviens avoir entendu Dreyer, au Lincoln Center, discuter longuement à propos de « Gertrud » de sa découverte de la prise de neuf minutes. Or, à la même époque, des tas de gens étaient déjà en train de réaliser qu'on n'était pas du tout obligé de monter comme on avait coutume de le faire, et moi-même, dans « Connection », j'avais justement été intéressée par la longueur maximum des prises.

Il me semble d'ailleurs que je tends de plus en plus, une fois que j'ai mon sujet, à penser uniquement ensuite à la façon de le faire. Quand le quoi a été décidé, ne plus penser qu'au comment. C'est d'ailleurs un peu différent de


Hampton Clanton dans « The Cool World ».

l'expérience que j'ai eue avec « Jason », ou de celle qu'on peut avoir avec le cinéma-vérité où l'on découvre le quoi du film en même temps qu'on le fait et qui est peut-être une expérience beaucoup plus agréable et passionnante à la fois.

Je pense ici à un tas de films expérimentaux que j'ai vus à Knokke, qui sont révélateurs de tout un cycle de recherches du cinéma d'aujourd'hui. On commence maintenant à savoir s'arrêter et revenir en arrière de façon à regarder quelque chose et à examiner ce que c'est que de regarder quelque chose. Mettez juste la caméra dans la chambre, et contentez-vous de regarder la chambre. Et dispensez-vous de la regarder pour moi, de me donner un gros plan de ceci ou de cela. Non, laissez la chambre là et je trouverai bien ce qu'il y a dedans.

Cahiers C'est une sorte d'école de la contemplation, absolument différente de ce qu'on a appelé le « cinéma-vérité », qui consistait, en fait, à mettre en jeu, comme chez Rouch ou Perrault, un incident, une aventure, comme mobile d'un certain nombre d'actions qu'il s'agissait alors de saisir et de relancer. On recréait et saisissait une certaine tension, ce qui vous ramenait pratiquement à une autre forme de « fiction ».

Clarke Oui, et il y a toujours une certaine tension qui se crée du fait qu'on suit quelqu'un avec une caméra. J'ai eu ce sentiment pour la première fois avec « A bout de souffle » : c'était une scène où il ne se passait pas grand-chose, mais du fait que la caméra suivait tout le temps quelqu'un, un certain sentiment naissait et on n'arrêtait pas de penser : quelque chose se passe, quelque chose va arriver...

Par contre, cet autre cinéma, que vous avez appelé le cinéma de la contemplation, revient un peu à être assis dans un train et à regarder par la fenêtre. On reste absolument disponible et on peut penser à ce qu'on veut.

Cahiers « Cool World » représente, lui, un cas à part puisqu'il est à la fois un film à scénario, très dirigé, un film « théâtral » et un document.

Clarke C'était la chose la plus difficile dans le film que de travailler sur des plans aussi différents. Par exemple, j'avais des enfants qui n'étaient pas des acteurs et qui ne pouvaient pas répéter sans perdre ce qui faisait leur qualité, alors que les adultes, eux, étaient des professionnels, mais à qui j'interdisais de répéter. Alors ils essayaient toujours de s'échapper dans un coin pour répéter en paix, et moi je tâchais de les découvrir pour les engueuler et leur dire qu'ils n'avaient pas le droit, que ce n'était pas de jeu ! C'était donc très difficile de garder tous mes personnages sur le même plan, et je ne suis pas sûre d'y avoir réussi tout le temps. Mais je m'étais trouvé quelques règles pour essayer de me guider, dont celle-ci : si jamais j'avais à faire plus de trois prises pour réussir une scène, c'est que quelque chose était mauvais dans le principe de cette scène, alors je la fichais en l'air et je la reprenais sur une autre base.

Néanmoins, cela me gêne encore parfois aujourd'hui de sentir à quel point les enfants sont réels et à quel point les adultes jouent. Oh ! ils jouent très bien, car j'avais une très bonne distribution, mais c'est justement cela qui est gênant. Vous savez, c'est comme les films à vedette : si vous avez l'acteur qui convient, alors, pratiquement, le metteur en scène peut rentrer chez lui, car il n'aura plus qu'à mettre les choses en ordre, mais plus grand-chose d'autre à faire.

Oui, tout a été difficile dans « Cool World ». D'autant plus que si, dans un film, vous commencez à voir les choses sous un certain angle, vous pouvez pratiquement tout mettre dedans. Alors il faut choisir et c'est dur.

Cahiers On constate une fois de plus que le public a du mal à saisir les films qui, comme « Cool World », ont plusieurs dimensions. On a toujours tendance à les réduire à une seule. Il me semble ainsi qu'il y a dans « Cool World », pour schématiser un peu, à la fois le climat propre à toute jeunesse et celui propre à toute révolte, mais incarné à travers les problèmes particuliers d'un certain groupe qui est celui des Noirs américains. Que l'on parte de l'un ou de l'autre plan, on doit de toute façon croiser les deux autres, mais la réaction des gens est souvent, face à tout ce qui concerne les Noirs, que cela ne peut avoir en aucun cas aucun point commun avec ce qui concerne les autres hommes. En plus, si vous ne pensez pas ça, ils vous traitent de raciste.

Clarke Il y a là-dessus un certain nombre de choses intéressantes à dire, concernant les réactions à « Cool World » en fonction de son contenu. Un jour j'ai montré le film à Malcolm X, avant qu'il ne soit fini, parce que j'envisageais de tourner une séquence où il devait figurer (plus tard, d'ailleurs, j'ai décidé de ne faire figurer dans mon film aucun personnage existant). Il a vu le film, et son commentaire, quand il a vu la scène du garçon avec sa mère fut : « Oui, c'est le problème noir ». Il a donc vu le film comme très spécifique, mais cela dépend beaucoup de **qui** voit le film. Pour les Noirs américains, ce qui est très important, c'est que c'est le seul film fait sur Harlem et qui montre les problèmes que pose le fait d'être Noir.

Mais d'un autre côté, quand un Blanc américain voit le film, il se sent très coupable, parce qu'il lui semble que le film attaque les Blancs. Et de fait, tout le début du film est très délibérément une méchante attaque des Blancs de la part des Noirs nationalistes.

Avec les Européens, c'est encore autre chose. Langlois m'a dit qu'il avait vu le film en compagnie de plusieurs Russes et ceux-ci lui ont demandé après la projection quel pouvait bien être le raciste qui avait fait ça... Il a

eu un certain mal à leur expliquer que, peut-être, c'étaient eux qui étaient un tout petit peu racistes, mais pas le réalisateur.

Je crois de toute façon que dans tous les pays aujourd'hui le problème est vu de façon tellement fausse, chacun apporte tellement de préjugés avec lui, qu'on ne peut guère prendre au sérieux aucune critique du film qui se situe sur ce plan précis. Moi, sur ce plan, je peux le juger, et je sais qu'il a été fait aussi honnêtement qu'il était possible. Simplement, aucun film ne peut être tout à lui tout seul. En résumé, « Cool World » est pour moi le seul film qui pouvait être tourné sur les lieux mêmes où ces choses se vivent. Je suis bien d'accord que les résonances de certaines situations sont absolument générales, mais il ne faut pas oublier que le fait qu'il s'agisse là de Noirs américains apporte à ces problèmes des dimensions très particulières et qui n'ont d'équivalent nulle part. Je ne peux donc être d'accord avec ceux qui ne voudraient y voir **que** des problèmes généraux, mais pas plus avec ceux qui sans être Noirs particulariseraient le film au point de s'identifier aux Noirs. Ce qui est le cas de certains Canadiens français qui disent : « C'est un film sur nous ! »

Cahiers C'est très curieux : une des réactions auxquelles je pensais était justement celle d'un Canadien français qui s'identifiait absolument aux Noirs.

Clarke Il ne s'agit en effet, avec les Canadiens, ni du même problème ni du même degré. Cela dit, je crois que, sauf exception, un Blanc (canadien, américain ou européen) peut difficilement réaliser ce qu'est vraiment le problème noir, tel que le **vit** un Noir. Ils vivent une situation qui, de quelque bout qu'on la prenne, est totalement pourrie, invivable. « Jason », comme vous le voyez, constitue une autre approche de cette situation.

Cahiers Avec « Jason », on a à la fois la vérité, dans le cinéma, d'un personnage, mais en même temps quelqu'un qui se fait (et nous fait) du théâtre.

Clarke Parce que Jason, dans la vie, joue lui-même sa vie. Il en donne des représentations, il en est l'acteur. Nous faisons tous cela à quelque degré, Jason, lui, le fait à un degré extraordinaire. On finit par soupçonner qu'il n'y a aucun moment où il ne joue, qu'il est perpétuellement en représentation, à tel point qu'il devient difficile de dire où et quand se placent les véritables moments de sa vie — s'il y en a. Peut-être faut-il admettre qu'ils sont tous joués, puisque Jason peut être à lui-même son propre public. Car il peut fort bien jouer tout seul (bien qu'il soit meilleur quand il a un public) mais c'est le même rôle qu'il joue devant lui-même ou devant plusieurs milliers de personnes. J'ai lu récemment dans « Newsweek » la liste des dix meilleurs acteurs de l'année, et Morgenstern disait : « N'oublions pas Jason Holliday, qui est sans doute un des acteurs qui comptent le plus ». De fait, Jason vous donne cette impression.

Cahiers Quand vous avez commencé « Jason », saviez-vous que vous vous engagiez dans un film assez long ?

Clarke Absolument. Je m'attendais même à ce qu'il soit un peu plus long qu'il ne l'est. C'est un pur hasard s'il se trouve faire la même longueur que « Connection » et « Cool World », dont j'ai découvert qu'ils faisaient tous trois 105 minutes. Peut-être cela correspond-il à ma démarche, à la longueur-durée dont j'ai besoin.

Cahiers Pourquoi avez-vous raccourci la première version de « Cool World » qui était très bien comme ça ?

Clarke Je trouvais que c'était trop long. Quand j'ai vu mon film à Venise, c'était en fait la première fois que je le voyais dans une copie terminée. J'ai donc éprouvé une certaine surprise, d'autant que je l'ai vu en compagnie d'un public qui ne le comprenait pas, ce qui créait un certain problème. D'habitude, quand je raccourcis quelque chose, c'est que je trouve quelque part une certaine redondance : la chose a été déjà dite, et parfois mieux.

Quand on voit « Jason », par contre, il faut un certain temps pour se mettre en route, mais cela est tout à fait dans la ligne du film. En d'autres mots : on a besoin d'un certain temps pour tout simplement le regarder et faire connaissance avec lui, même s'il ne vous intéresse pas énormément, il faut un certain temps pour que le personnage s'empare de votre attente et finalement vous oblige à vous accrocher à lui.

Pour le montage de « Jason », j'ai surtout enlevé dans le milieu. Le début et la fin sont à peu près exactement tels que je les ai tournés. Et là aussi je me suis fiée à un certain sens du temps qui m'est personnel.

Car le temps est une question extrêmement personnelle, et quelquefois un film peut paraître lent qui paraîtra rapide à quelqu'un d'autre. Le malheur avec les cinéastes, c'est qu'ils n'ont pas la possibilité de mettre leur film de côté quelques mois, après l'avoir fini, pour le regarder ensuite tranquillement. Car sur le moment, leur sens du temps a été très perturbé par le rythme d'un travail très dur. Et voir et revoir le film, jour après jour, juste après le tournage, c'est vraiment pénible. Après cela il y a le mixage qui est généralement une chose effroyable.

Le mixage de « Cool World » a été terminé le jour d'avant Venise, après cinq jours et cinq nuits sans sommeil. Aux studios de la Reeves Sound, ils en parlent encore comme d'un des plus terribles mixages qu'ils aient jamais eu, car comme je ne dormais pas, eux non plus. En plus, à ce stade, votre propre film commence à vraiment vous ennuyer. Tout cela vous explique que votre sens du temps puisse être sur le moment quelque peu perturbé.

Quand j'ai raccourci « Cool World » (qui n'a pas été simplement coupé, mais légèrement remanié) j'ai eu sur le moment l'impression que l'opération était nécessaire. Il faudrait maintenant revoir les deux versions pour comparer et pour que je me repose, s'il y a lieu, le problème.

L'autre aspect de la chose, pour moi, est l'intérêt que je prends, après avoir rectifié un film, à la façon dont je l'ai rectifié. C'est un plaisir, une véritable satisfaction que personne d'autre ne peut partager. Je pourrais regarder indéfiniment un film que j'ai fait, juste pour apprécier, savourer une certaine façon que j'ai eue de résoudre un certain problème qui se posait. Le public, lui, n'a évidemment à juger que du résultat.

Il y a un plaisir esthétique énorme à tirer du rythme et du montage d'un film, un plaisir dont je ne pense pas que quelqu'un d'autre que le metteur en scène puisse le ressentir, puisque, malheureusement, le temps, la durée, le rythme profond d'un film, c'est bien la dernière chose à laquelle pense le public — et les critiques aussi d'ailleurs. D'un autre côté, le public voit, découvre, certaines choses que le metteur en scène, lui, n'avait jamais vues, ce qui crée toujours un certain choc.

La meilleure façon de voir et de jauger un film est d'avoir un groupe de gens avec soi dans la salle de montage. Ils sont là, ils ne disent rien, ne font rien, mais ils respirent et leur respiration vous dit exactement ce que vous voulez savoir, et vous pouvez voir exactement par-là ce qui va ou ne va pas dans votre film. Evidemment, il faut qu'ils se taisent, car s'ils commencent à dire leur pensée au lieu de la sentir rien ne va plus. Car leur respiration est leur sentiment de la chose, et ce sentiment, à ce moment-là, est juste.

Bien sûr, on dit : « Ne montrez le premier montage à personne ! Et surtout pas à quelqu'un qui ne saurait pas comment se fait un film et qui ne comprendrait pas, car ça les troublerait ou les ennuierait. » Mais pas du tout. Si une chose doit faire de l'effet, l'effet se fait. Sinon, vous sentez flotter dans la pièce une certaine forme d'impatience et d'inquiétude qui doit vous signaler le danger que court votre effet. Au début, je posais toujours des questions aux gens, et j'ai réalisé finalement que je posais les mauvaises questions. On ne peut pas demander aux gens si ça colle ou non. Par contre, on peut, à partir d'eux, le **sentir.**

Plus tard, il arrive autre chose, à savoir que chaque public est si différent que c'est comme si on jouait chaque soir un film différent. C'est incroyable. Surtout pour un film comme « Cool World » où chacun peut projeter ses propres passions. Quand le film a été fini, nous l'avons montré à New York dans deux cinémas. Le premier était le « Paris Theater » qui est une sorte de « Radio City » des « Art Houses », le plus élégant des Art Houses de New York, et les gens ce soir-là étaient venus pour

voir une comédie française. Comme à la place, ils ont eu « Cool World », il y en a certains qui sont partis furieux en disant : « Qu'est-ce que c'est que cette horreur-là ! » La plupart de ceux qui sont restés se sont ennuyés. Ce soir-là, j'étais plutôt déprimée.
La nuit d'après nous avons montré le film à Harlem, dans la 145e rue, et on aurait dit que le public assistait à un western. Les gens criaient : « Vas-y ! vas-y ! » et ils riaient tout le temps, et j'ai soudain réalisé qu'il y avait là deux films différents. A partir de ces deux réactions premières, mieux vaut s'attendre par la suite à une bonne centaine de réactions différentes.
Finalement, quand le film est sorti à Cinéma 2 (une très belle petite Art House de New York), devant un public mi-noir mi-blanc, il y a eu certains problèmes. Car les Noirs riaient et à chaque instant un Blanc scandalisé criait : « Mais pourquoi riez-vous comme ça ? » et ça a continué ainsi, les Blancs sérieux, les Noirs riant tout le temps, et les premiers disant aux seconds : « Mais pourquoi ? qu'y a-t-il de drôle ? C'est un film triste, c'est une tragédie ! » Il y avait malentendu, car pour les Noirs ce n'est pas un film triste et tragique, c'est un film réaliste et drôle, avec certains moments très graves — ce qui est encore bien plus le cas de « Jason » où les Noirs se tordent devant des choses dont les Blancs complexés n'oseraient absolument pas rire. C'est là qu'on voit toute l'idiotie de la question : rire ou ne pas rire, car je crois que le préjugé, bien sûr, c'est de ne pas oser rire...
Une autre expérience curieuse fut l'expérience de Bruxelles, car « Jason » y fut montré, mais sans sous-titres. Au bout de 3 minutes, 15 % du public était parti, et à la fin, il n'y avait plus là qu'une poignée de gens, dont très peu pouvaient comprendre l'anglais. Alors je ne sais pas ce qu'ils avaient, mais le film les faisait rire très fort. Je ne sais d'ailleurs pas exactement pourquoi, parce que moi, si je ne comprenais pas les paroles, je ne pourrais pas supporter ce film.

Cahiers Dans quelle mesure Jason était-il conscient des différentes distances qu'il pouvait prendre par rapport à lui-même, dans quelle mesure étiez-vous vous-même consciente des distances qu'il prenait et dans quelle mesure pouviez-vous utiliser ce qu'il y avait en lui de vrai ou de masqué, ce qu'il y avait de jeu, de parodie, d'humour ou de fausseté ?

Clarke C'est un très très tortueux problème.

Cahiers Prenons-le autrement : savait-il toujours ce qu'il faisait, et savait-il toujours si vous le perciez (ou non) à jour ?

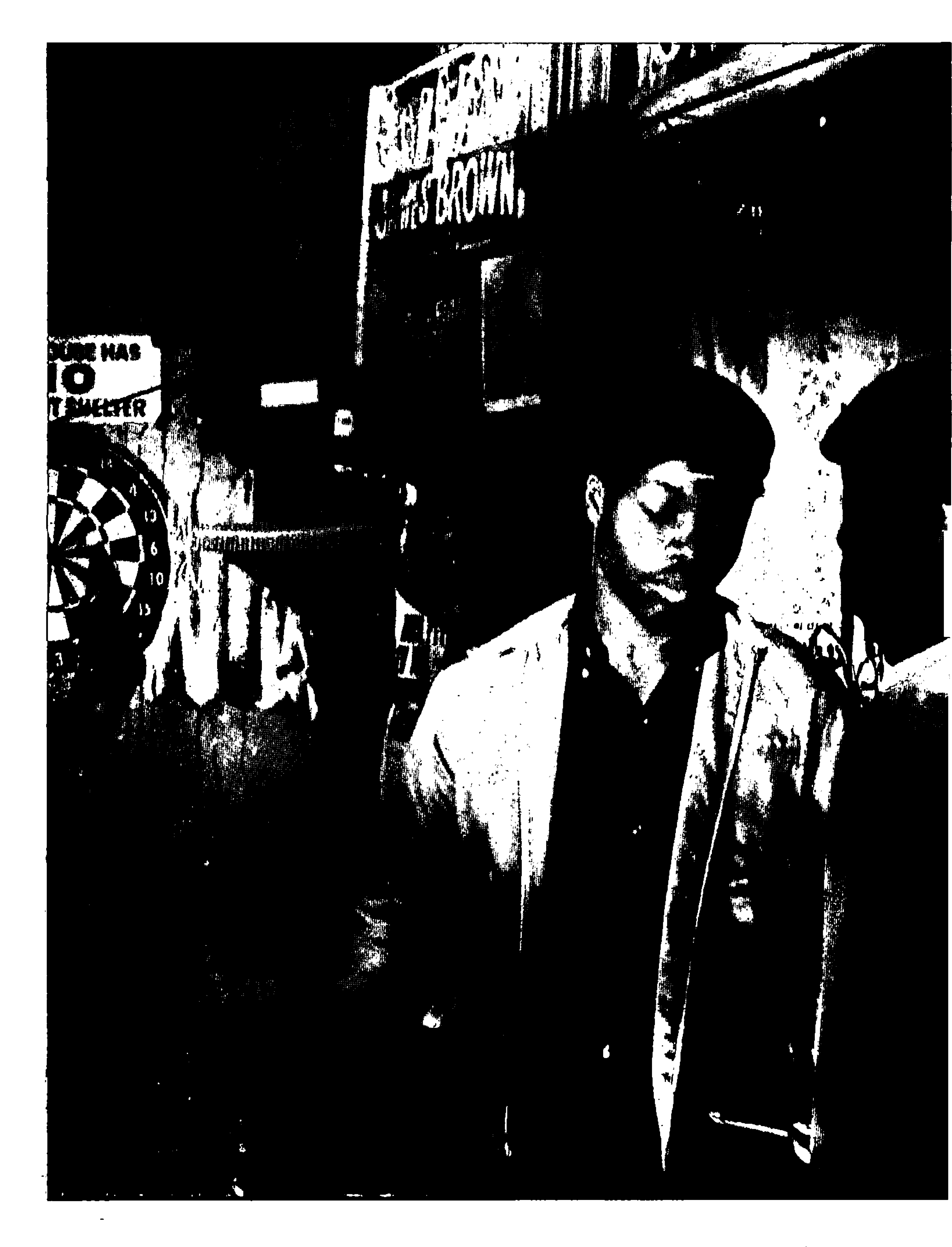
Clarke A la seconde question la réponse est certainement non. C'est même une des raisons qui m'ont persuadée que je pouvais faire le film avec Jason. Parce que mon idée originale était de faire le film sur moi, à partir de la même conception du film, qui était la chose qui m'intéressait avant tout. Cependant j'ai assez vite réalisé que j'étais beaucoup trop « camera sophisticated » pour être capable de faire ça, et rien que de me voir à l'avance en train de me juger moi-même en train de jouer un tel jeu, je me suis dégoûtée de l'entreprise. Jason, lui, dans ce sens précis, n'était pas conscient, et je pense que c'est la pierre de touche pour comprendre le fond de ce film.
Dans cette chambre où nous tournions, il y avait quatre personnes dont une seule était noire. Il y avait un cameraman, un ingénieur du son, moi-même, et un ami, noir, de Jason. Or Jason savait qu'il parlait à un public blanc. Si l'équipe avait été noire, on aurait obtenu un film absolument différent. Jason savait tout le temps qu'il avait là un public blanc. Il me voyait, et j'étais la personne qui lui parlait. Bien qu'il perdit conscience de la caméra il n'en savait pas moins qu'une caméra était là et qu'elle était « blanche ». Mais je connaissais mon Jason assez bien pour savoir que tout ce qu'il fait dans ce film, il l'avait déjà fait avant. J'avais déjà entendu ses plaisanteries, ses histoires, vu son jeu, ses mimiques, je l'avais déjà entendu pleurer, rire, parler de son père, de sa mère, etc., mais je ne savais pas le pouvoir que cela gagnerait à être mis dans un film. J'ai connu Jason sur une période de quelques années, et je peux vous dire que ce que vous voyez sur l'écran c'est pour lui de la routine quotidienne, c'est simplement la façon dont il se conduit quand il vient vous voir. Ce que je voulais, c'était mettre le tout ensemble, le filmer et le montrer...
C'est parce que je savais tout cela sur lui que le film en arrive à prendre une certaine forme, un certain ordre, comme s'il y avait eu auparavant une sorte de script. Cela vient en fait de ce que je lui ai posé certaines questions assez tôt dans la soirée, et que j'ai attendu tard dans la nuit avant d'en poser certaines autres que je jugeais jusque-là prématurées. Il y avait donc, en place de script, une certaine conscience de ce que Jason allait ou pouvait faire, conscience assez relative d'ailleurs, car je ne le connaissais pas encore complètement.
Mais je pense justement que ce serait très très difficile de faire ce genre de film avec quelqu'un qu'on connaîtrait très bien, très intimement. Parce qu'à ce moment-là, on commencerait à le soumettre à un certain contrôle, suivant la façon dont on voudrait qu'il vous apparaisse. Pour moi, face à Jason, je n'avais aucune idée préconçue contre n'importe quoi qu'il pourrait dire ou faire. Je voulais simplement l'encourager à faire ce dont je savais très bien qu'il pouvait le faire.

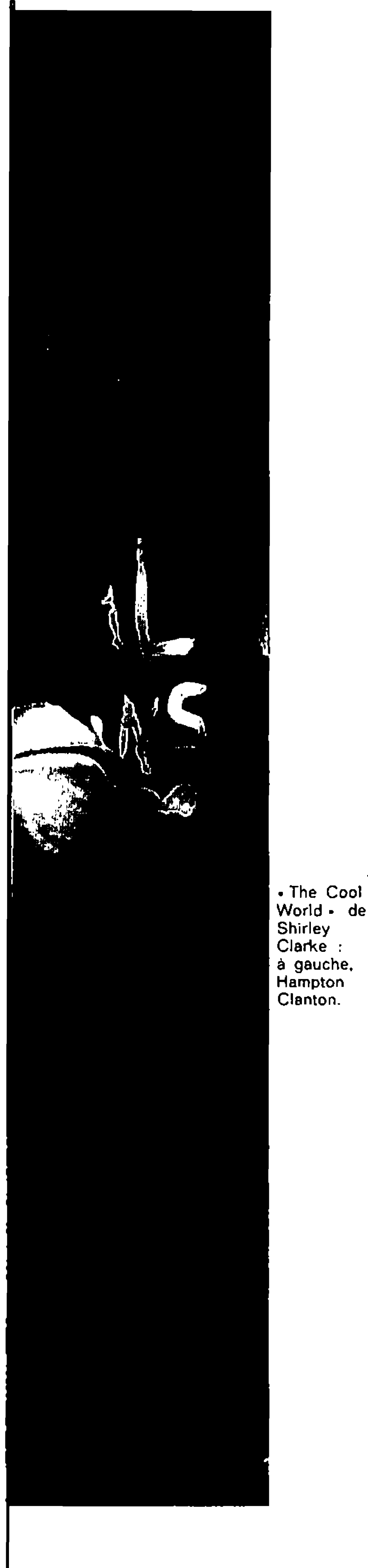
Cahiers Comment a réagi Jason en voyant le film ?

Clarke Il n'a pas réalisé, semble-t-il, tout ce qu'il avait dit, parce qu'il a été trop surpris par certaines choses précises. Mais ce qui était merveilleux, c'est qu'il riait extraordinairement à ses propres plaisanteries. Il n'arrêtait pas. Il trouvait qu'il était très drôle. Il a vu le film deux fois, que je sache. La première, dans la salle de projection avec très peu de gens. Cette fois-là, quelqu'un m'a dit (je n'étais pas assise auprès de lui) que quand il vient à parler de sa mère, il s'est mis à pleurer. A la sortie, il avait l'air plutôt confus de ce qu'il avait vu, mais content. Il était simplement surpris de la façon dont les choses se présentaient, cela ne correspondait pas tout à fait à l'idée qu'il s'en faisait.
La deuxième fois, il a vu le film au Lincoln Center, avec 3 000 personnes, tout le monde riant et applaudissant en même temps, et là il a vraiment fait partie du public, jouissant absolument de chaque moment du film. Et je pense que cette expérience définit absolument les deux types d'acteurs qui existent : il y a ceux qui se trouvent convenables : Garbo va voir ses anciens films et dit : « N'est-elle pas adorable ? » ou : « Comme elle joue bien ! », et il y a les autres qui voudraient toujours se rectifier : « Oh là là j'aurais dû tourner la tête à droite !... » etc. Ce sont ceux qui se dissocient de ce qu'ils ont fait. Or Jason est un dissocié. C'est même une des clefs de son personnage. Si bien que pour lui, allant au cinéma, il se voyait comme il aurait pu voir n'importe quel autre comédien.
Mais le film soulève aussi une autre question, qui est : quand le metteur en scène peut-il ou doit-il s'arrêter ? Ce qui revient à poser le degré d'invasion de la vie privée qu'on peut se permettre. Dès le début nous nous sommes posé la question, Ricky Leacock, Pennebaker, Willard Van Dyke et moi, quand nous partagions le même lieu de travail — notre coopérative. Nous avions de longues discussions sur ce thème : où est la frontière ? Et pour moi, par exemple, je jugeais criminel de braquer la caméra sur quelqu'un qui est dans un état affectif aigu. Je crois maintenant que le problème était mal posé, car je ne pense plus qu'il y ait de frontière à établir. Simplement, alors qu'il est toujours possible de tourner la caméra sur l'action, la violence et même la confidence, il est effectivement extrêmement dur de le faire dès lors qu'on se trouve en face d'un moment privilégié. Toute la question est de découvrir et de régler le cas qui va vous permettre de tourner le problème. Dans le cas de Jason, je pense que la seule raison qui nous permettait de faire ce que nous avons fait, c'est qu'il va de lui-même si loin qu'il finit par perdre effectivement la conscience de ce qu'il est en train de dire (seule chose qui nous permettait, à nous, de continuer de le filmer), et qu'il aboutit à certains moments qu'on voit rarement chez un être humain. Evidemment, cela nous a pris du temps : nous avons passé 12 heures dans cette chambre, avec cette sacrée bobine qu'il fallait



Shirley Clarke et son double.


BROWN


« The Cool World » de Shirley Clarke : à gauche, Hampton Clanton.

changer toutes les dix minutes. En somme, dans le cinéma-vérité, il faut réinventer à chaque situation un autre film. Vous devriez voir à ce sujet ce qu'a fait Norman Mailer. C'est très intéressant. Il a fait deux films sur le principe suivant : réunir ses amis (il en a beaucoup, bizarres et fous), buvant, chez lui ou dans un bar, et les faire jouer à des jeux comme : « Qu'est-ce qui arriverait si tu étais membre de la maffia ? » ou : « Tu es un voleur et je suis un détective ». Ils ont tourné ainsi sur une période de plusieurs semaines, en s'y reprenant une deuxième fois pour un second film. Apparemment, la seconde fois, ça a vraiment marché.

On a là une histoire fabriquée en ce sens que chaque personnage se voit gratifié d'un rôle à jouer qui n'est pas le sien dans la vie. « Tu es un voleur et moi je suis ton associé ». Mais finalement chacun s'y révèle. Comme on se révèle dans un jeu. Car ils jouent : — ça va être drôle ! qu'est-ce que ça va donner ? — et c'est un peu comme des enfants jouant à la famille, ou au docteur, ou au gendarme et au voleur — sauf qu'on a là des adultes avec un esprit adulte et un talent adulte... et le résultat est vraiment incroyable.

Cahiers Maintenant vous allez tourner quelque chose sur le mouvement des jeunes à San Francisco, je crois ?

Clarke Oui, je vais travailler là-bas dans un groupe. Je ne sais pas exactement ce que ça sera car nous verrons la chose ensemble quand je serai là-bas. Mais j'en suis heureuse car ils n'ont encore permis à personne de les filmer. Tout ce qu'on a essayé de faire jusqu'ici était faux, ou alors eux-mêmes l'ont faussé. Mais les gens qui sont réellement impliqués dans cette action ont décidé maintenant qu'ils voulaient faire un film et ils m'ont demandé si je voulais le faire avec eux. Cela signifiera une sorte de coopération et un travail fait à l'intérieur de leur mentalité. Je montrerai les magasins gratuits, la transformation ou l'abandon des vêtements, ce qui concerne la nourriture, le logement, la réduction à l'essentiel, l'abandon de l'argent, le théâtre dans les rues, enfin tout ce qui se passe là-bas, la communauté tribale et ce qui s'ensuit.

Cahiers Peut-être une des plus belles choses de notre époque...

Clarke Oh oui ! et à la fois une chose menacée mais sur laquelle on ne pourra pas revenir. Il est urgent de la montrer, car j'ai bien peur que, à moins que ces gens ne veuillent vraiment collaborer avec vous, il ne soit pas possible de vraiment montrer ce qu'ils sont. On ne peut montrer cette chose qu'avec la complicité de ceux qui la font et la vivent.

II. COPENHAGUE

Rencontrée à Copenhague où elle allait montrer « Jason » et où elle s'ennuyait ferme, Shirley Clarke poursuivit cette conversation. Elle précisa certaines choses et, interrogée sur un autre point apparemment sans aucun lien avec les précédents (à savoir ce qu'elle pensait de Elia Kazan), elle répondit ceci :

Clarke Elia Kazan est un ami. Il est très isolé, en dehors de toute catégorie. Son roman a représenté un véritable travail pour lui, et aussi une sorte d'idée fixe. Il s'y est beaucoup donné et il en a beaucoup attendu. Maintenant il est en train d'en faire un film qui doit porter le même titre : « L'Arrangement ». Peut-être est-il plus facile d'écrire que de filmer, en tout cas c'est quelquefois une tentation que d'échapper au cinéma. Mais filmer est je crois plus fécond.

Ensuite, Kazan a un projet qui est « La Vida », d'après un des volumes de Oscar Lewis qui poursuit une œuvre extraordinaire d'anthropologie culturelle à partir d'enquêtes sur les familles mexicaines. Ce qui est curieux, c'est que c'est à partir de Oscar Lewis que j'ai eu mon idée de « Jason ». Kazan est d'ailleurs le premier qui ait vu le film et il a été emballé. Ensuite, Oscar Lewis l'a vu et il est devenu un ami. Kazan a tiré de « La Vida » un script absolument merveilleux. Il s'agit de montrer les différentes générations de prostituées, cette véritable tradition qui s'est parfois établie et qui fait que les mères élèvent leurs filles en vue de cette seule profession — des mères qui sont d'ailleurs d'admirables mères. Il a fait là-dessus un travail remarquable, et il a prévu de faire le film pour deux écrans qui montreraient, d'une part les interviews, de l'autre, les différentes réalités qui leur correspondent (mais qui peuvent, bien sûr, les contredire). Malheureusement, Kazan n'est pas sûr de lui. C'est souvent le défaut des meilleurs Américains. Alors il a demandé à Budd Schulberg de récrire le sujet. Dommage, parce que ce qu'il avait fait, lui, était absolument parfait.

La chance de Kazan, ce qui fait que, malgré tout, il accomplit quelque chose, c'est qu'il veut absolument travailler, quoi qu'il en soit de ses propres envies ou de celles des autres. Alors, il arrive tout de même à faire quelque chose et à le faire comme ça devait être fait.

Oscar Lewis, de son côté, veut faire un film de deux autres de ses œuvres, malheureusement, les droits de l'une sont actuellement et pour un certain temps en possession d'un producteur italien à la con. Il faut donc attendre. L'ennui est que le livre (donc le film) est basé sur un merveilleux personnage de vieillard et que, le temps passant, celui-ci risque de mourir avant. C'est un type pas commode, mais qui accepterait sûrement de tourner si Lewis lui-même faisait le film et si on lui promettait de taire son nom. Le propos de Lewis serait de juxtaposer les propos du vieillard et la réalité.

Je ne sais pas si moi-même je ne vais pas avoir de nouveau recours à Lewis pour élaborer quelque autre film.

Un second entretien fut fait avec Shirley Clarke, dont nous pensions qu'elle n'était pas au bout de ses dires. Comme il était normal, cet entretien recoupe sur bien des points le premier (qu'il complète — ce qui était le but de l'entreprise) mais nous avons préféré laisser tels quels ajouts et recoupements, révélateurs par eux-mêmes, en dehors de leur poids d'information.

Cahiers Pensez-vous que la durée généralement admise au cinéma ait quelque raison d'être ?

Clarke Oh non, pas du tout ! c'est un principe purement commercial, qui vient du fait que les salles veulent avoir toutes les deux heures leurs rentrées d'argent. Mais à la suite de quelques expériences que nous avons faites, y compris commerciales, nous avons découvert qu'il y avait beaucoup moins de problèmes que l'on aurait pu croire. Pour « Chelsea Girls », de Andy Warhole, qui dure 3 h et demie (nous avions augmenté les places de 1 dollar), il n'y a eu aucun problème. Andy vient de finir un film de 24 heures et il y a environ 15 personnes qui sont restées pendant les 24 heures du film. C'est un début.

Cahiers Et vous, envisagez-vous quelque chose de ce point de vue ?

Clarke Etant donné mon sentiment de la durée, je n'ai jamais eu à faire quelque chose dont je pensais que ça devait durer plus de deux heures.

Cahiers Pourtant vous avez fait « Cool World », qui durait davantage et que vous avez — malheureusement, si vous me permettez cet avis — raccourci

Clarke Peut-être mon sens du temps était-il perturbé par le fait que j'étais encore trop dans ce film. A l'époque, il m'a semblé que le film (que je voyais vraiment pour la première fois à Venise) s'étirait un peu trop, et quand je l'ai coupé, ce n'était pas pour éliminer des choses, j'avais seulement à faire un certain remontage et à resserrer un peu la tension. Je me souviens seulement d'un certain sentiment de longueur. Mes coupes répondaient à ce sentiment. Maintenant, je me souviens aussi qu'il m'avait semblé perdre ainsi quelque chose du mouvement propre du film, et si vous me demandez aujourd'hui ma préférence, je vous dirai que je préfère la version longue.

Mais il faudrait aussi avoir la possibilité de faire des films courts. Il y a certaines idées qui sont parfaites en 40 minutes. Mais comment distribuer un tel film ? Je connais un jeune réalisateur, Bob Nelson (il vous plaira sans doute parce que, bien qu'il soit de l'Underground, il a, du fait qu'il vient de Californie, une certaine fraîcheur de l'Ouest), il est remarquable, mais son nouveau film qui s'appelle « The Great Blondino » dure 40 minutes. Que faire d'un tel film ?

Cahiers Quand j'ai vu « Connection » pour la première fois, je ne savais rien ni de vous, ni de la pièce, ni du « Living Theater » et j'avais un mauvais préjugé. Ensuite, je l'ai revu, après « Cool World », et j'ai compris le principe du film. Depuis, j'ai vu plusieurs spectacles du Living, et j'aimerais bien revoir encore le film — bien qu'il ne reste pratiquement plus d'acteurs au Living, je crois, qui datent de l'époque du film.

Clarke Il n'en reste plus. Il reste le style, l'esprit. J'ai revu le film récemment, après plusieurs années, et il y a bien des choses que je ne voudrais plus refaire, mais il m'a semblé qu'il fonctionnait mieux aujourd'hui en tant que film qu'à l'époque où il a été fait.

Cahiers Ce qui me frappe, c'est que c'est un des films où l'on a le mieux réussi une chose que tous les cinéastes cherchent plus ou moins, à savoir rendre le sentiment du présent. Les choses se passent pendant qu'on les voit.

Clarke Quand je pensais à « Connection » et à ce que je voulais faire, je me demandais ce qui arriverait si je faisais **vraiment** la chose. « Jason », lui, est le résultat de ce qui arrive quand on **fait** vraiment la chose, et sa présence, et le sentiment du présent, sont si grands que certains qui n'aiment pas le film peuvent hésiter à se lever et s'en aller de peur de blesser les sentiments de Jason.

Quand j'étais enfant, j'avais peur de fermer la radio parce que je pensais que le petit homme dans la boîte serait blessé par mon geste. C'est le même genre de réaction, qui est fonction d'un certain sens du présent et de la présence, du moment qu'on est en train de vivre. C'est même là je crois un des plus sérieux problèmes des réalisateurs. Et c'est encore à cela que je pense quand je me sens l'envie de faire retour au théâtre pour traiter avec les gens de personne à personne. C'est le problème de la séparation du film et du public. Les gens vont dans la salle, ils s'asseoient, ils regardent, et puis... quoi ?

Ce qui était bien, à Knokke-le-Zoute, c'est que ce qui s'y passait d'intéressant n'avait pas lieu seulement dans la salle mais aussi dehors, et cela se poursuivait dans tous les lieux où les gens vivaient et discutaient, et se prolongeait avec les démonstrations et avec le théâtre. Les gens jouaient de toute façon leur rôle à côté du film, dans le film, et même si ce n'était pas un très bon film, cela le rendait du coup bien meilleur.

Je pense à ce film interminable et très ennuyeux où l'on voyait à chaque instant étinceler des sparklers (1) de nouvel an qui y jouaient un rôle de symbole. Tout à coup le public s'est mis lui aussi à allumer des sparklers, on en voyait ainsi un s'allumer sur l'écran et un autre dans la salle, on hurlait de rire, et brusquement le film prenait pour la première fois un sens qu'il n'a sûrement jamais retrouvé depuis.

En regardant « Connection », on avait de même cette merveilleuse idée que la connection avec le public devait ou aurait dû se faire là, immédiatement, une sorte de connection un peu plus directe que celle qu'on peut avoir avec des gens qui ont payé 10 francs pour s'asseoir dans une salle.

Je pense que la plupart des expériences qui se font actuellement au cinéma sont faites par des gens qui essaient de résoudre ce problème de toutes les façons possibles en appelant constamment votre attention sur le fait qu'un film **est en train de se faire.** Vous êtes en train de **regarder** un film, sachez-le. Alors, ce film, ils le désignent, ils en parlent, ils y font des trous, des sautes, ils l'égratignent... bref, tout ce qu'il est possible de faire pour se débarrasser de ce monde rêvé du cinéma. C'est pourquoi, je crois, cette période du cinéma qui s'annonce va être grandiose.

Cahiers Si vous voulez bien que nous revenions un peu sur vos débuts : qu'est-ce qui a été pour vous le plus important, le théâtre ou la danse ?

Clarke La danse. Mais je ne faisais pas que cela. J'ai un peu folâtré autour de l'Actor's Studio et me suis essayée un peu au théâtre, mais fondamentalement j'étais une danseuse, non pas de ballet, mais de danse moderne. C'est très différent, surtout aux Etats-Unis, parce que c'est une forme plus théâtrale de danse, plus naturaliste. J'étais aussi chorégraphe, et j'ai monté ainsi quelques-unes de mes propres œuvres. Cela m'a aidé énormément pour mes films car la chorégraphie est une part importante du cinéma. J'entrais donc dans le cinéma en en connaissant déjà quelque chose : un certain sens du rythme, du temps, de l'espace, qui m'a toujours intéressé et répond chez moi à une préoccupation naturelle.

J'ai été pendant des années incapable de faire un gros plan parce qu'en tant que danseuse, j'envisageais toujours le corps dans son entier. Cela m'a pris un très long temps pour comprendre le langage du cinéma. Mes premiers films sont très proches des danses théâtrales. C'est seulement à mon troisième film que j'ai commencé à comprendre que c'est le film qui fait la danse et non la danse qui fait le film.

Je crois d'ailleurs que la plupart des réalisateurs d'une certaine époque venaient tous d'une autre discipline. C'est seulement maintenant qu'on a la génération des gens qui viennent au cinéma sans avoir jamais rien fait d'autre.

Cahiers Ceux qui, aujourd'hui, viennent d'ailleurs, viennent de la littérature, de l'ethnologie, du théâtre...

Clarke Oui, et en ce sens ils viennent bien d'ailleurs, mais dans un tout autre esprit. Et vous devriez ajouter aussi les savants. Grâce aux ordinateurs, ils vont devenir nos nouveaux réalisateurs. Avez-vous vu des films programmés ? Nous avons donné le prix à l'un d'eux, à Knokke, parce que l'auteur avait réellement essayé de rendre son ordinateur humain. Cela dessinait un oiseau, pas un très bon oiseau, mais un oiseau touchant. C'est fantastique ce qu'on peut faire sur ce principe. Le film pro-

grammé est dans l'état où était la musique électronique il y a dix ans, et il est certain que le film programmé trouvera sa voie, comme la musique électronique a trouvé la sienne.

Cahiers Le problème aigu, dans tout ça, c'est la distribution.

Clarke La clef de ce genre de film, c'est la façon dont il sera vendu, montré et vu. La Filmmakers Cooperative signifiait que les réalisateurs finalement s'associaient pour distribuer les films pour leur propre compte et court-circuiter ainsi les intermédiaires. C'est ainsi que pour la première fois dans l'histoire du film expérimental, des réalisateurs font assez d'argent pour pouvoir continuer à faire d'autres films.

Nous avons donc formé notre propre compagnie de distribution. Quiconque veut en être membre le devient du simple fait qu'il y fait entrer son film. Et il n'y a aucune discussion sur la valeur du film ou quoi que ce soit de ce genre, nous laissons au public ou à la critique le soin de décider. Chaque film est montré au moins deux fois dans le petit cinéma que nous avons. Et, grâce aux universités, nous possédons aussi un grand débouché, ce qui constitue un avantage énorme.

Cahiers Tout à l'heure, quand vous parliez des nouveaux rapports du film et du public, vous avez employé le mot « connection », le choix de ce mot est-il dû au hasard ?

Clarke Non, il y a même là une des idées les plus importantes de « Connection ». Car le mot réalise un triple calembour. Il doit y avoir connection pour la drogue, connection également pour la lumière (quand on met la prise-courant) et enfin connection avec le public.

Cahiers Et maintenant, est-ce que les nouvelles formes de connection agissent sur le public ?

Clarke C'est ce que nous recherchons tous, et en ce moment nous travaillons avec les procédés les plus efficaces possibles. Il s'agit dans tous les cas d'empêcher le public de disparaitre dans la magie, dans la catharsis du film, de lui faire prendre conscience du film et de l'amener à l'affronter.

L'autre chose importante, c'est de ne pas prendre le film pour une œuvre d'art à préserver, mais simplement pour une chose que vous avez eu la possibilité de faire et qui doit remplir un certain rôle. Et il peut arriver que ce soit une esquisse, et non un « vrai » film bien fait qui remplisse le mieux ce rôle.

Dans « Week-end », il y a certaines choses qui m'ont rappelé « Jason » — c'est peut-être une des raisons qui font que j'ai bien aimé le film. Et j'ai toujours plaisir à voir ce qu'il y a dans l'esprit des gens, ce qu'ils recherchent, et beaucoup de plaisir aussi à voir que beaucoup de recherches, actuellement, se recoupent.

J'ai beaucoup repensé à l'ouverture de « Week end », qui est simplement merveilleuse. Elle parle. Parler, parler, parler... alors vous n'entendez plus, et pourtant, vous entendez. C'est en un sens du cinéma-vérité pris de façon théâtrale au lieu de l'être de façon documentaire, mais en vue d'une forme très brute de cinéma. Et pour moi j'aime toujours ce qui est rude, ce qui frotte et accroche.

Un de mes grands problèmes quand je pense à mes premiers courts métrages, c'est de voir les énormes efforts que j'ai faits pour que tout colle bien. Le mal que j'ai pu me donner ! Car ils ne sont pas parfaits, mais c'est vraiment dommage qu'ils ne soient pas bien pires, car ils seraient un peu plus intéressants qu'ils ne le sont. Par moment je me demande si je ne pourrais pas les reprendre pour les chambouler un peu. Heureusement, ils ont disparu, ce qui me dispense de m'en inquiéter.

Cahiers Le Living Theater est lui aussi une recherche de nouveaux rapports avec le public, cela m'a beaucoup frappé et ce qu'ils font est bouleversant. Mais j'avais vu auparavant quelque chose d'aussi extraordinaire : les cinq ou six ballets de Merce Cunningham.

Clarke C'est un de mes très grands amis, ce qu'il fait est très important.

Cahiers J'ai l'impression qu'il cherche lui aussi un nouveau rapport avec le spectateur, et c'est une des choses qui m'ont beaucoup touché chez lui. Ce qui m'a également beaucoup frappé c'est ce qu'il pose au départ. Il y a d'une part un espace, de l'autre, un temps, et à l'intérieur de cet espace et de ce temps il peut arriver beaucoup de choses, prévues ou non prévues, et il peut aussi ne rien arriver. J'ai trouvé ça extraordinaire, mais je me demande s'il est possible d'en trouver l'équivalent au cinéma.

Clarke C'est précisément l'idée dont nous avons déjà parlé une fois : le cinéma de la contemplation. Par exemple, le film auquel nous avons donné le premier prix à Knokke est une des premières tentatives qui aient été faites jusqu'à maintenant dans ce sens. On y voit une chambre avec trois grandes fenêtres. C'est le studio vide d'un sculpteur. C'est un très long plan (le film dure environ 40 minutes). Quelqu'un apporte une chaise et s'en va. Doucement, au fur et à mesure que le film se déroule, la caméra s'avance, mais il ne se passe rien d'autre, sauf que la caméra peut s'approcher d'un tableau représentant la mer, et cela peut durer jusqu'à ce que vous vous imaginiez que la mer va bouger. A un certain moment (à 15 ou 20 minutes du début), un homme vient au bord du cadre, comme s'il allait entrer dans le champ (mais on ne le voit pas très bien) et il tombe mort sur le plancher. 15 minutes plus tard, une fille entre, prend le téléphone et dit : « Allô, je viens d'entrer, il y a là un homme mort par terre, qu'est-ce que je dois faire ? Je ne peux tout de même pas rester là, j'ai peur. Venez vite, je vous retrouve en bas. » Et elle raccroche et part. Mais la caméra l'ignore et continue

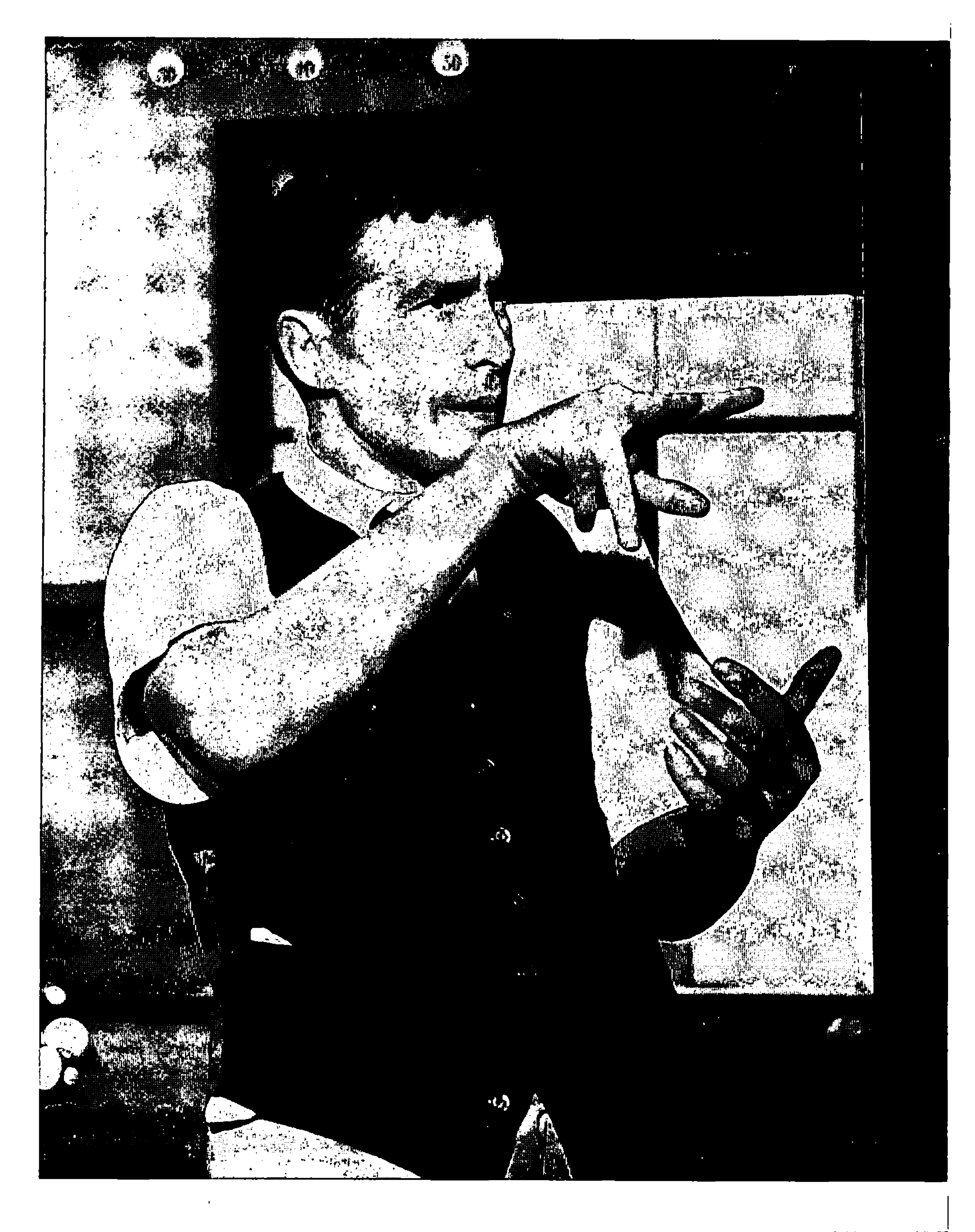


Jason Holliday dans « Portrait of Jason ».

doucement son chemin vers les fenêtres et, pendant ce temps, le jour change. Derrière les fenêtres, on voit le trafic urbain... Cela, c'est exactement l'équivalent de Cunningham, je veux dire que c'est fondé sur la même idée de base, car le travail de Cunningham est basé sur celui de John Cage, et Cage, pendant des années, a travaillé sur la théorie du hasard. Le Living Theater a lui aussi fait beaucoup de pièces dans le même esprit, où ils utilisaient des dés et des cartes pour déterminer ce qu'ils allaient faire. Mais c'était il y a quelques années. En tout cas, c'est là une des possibilités du cinéma (dans le cas par exemple de ce film que je vous ai cité où l'on prend une chambre et où on la regarde) : quelque chose peut arriver ou ne pas arriver, et dans les deux cas, cela n'a aucune importance.
Cahiers Je n'ai vu qu'un film de Andy Warhol, « Seagulls ». Je ne sais pas si c'est bon ou mauvais, mais on reste, et on reste parce qu'on attend.
Clarke Exactement. Et il utilise toujours toute la longueur de pellicule qu'il a. Quand la bobine est terminée, le film se termine avec elle. A moins qu'il n'ait une autre bobine, auquel cas le film peut durer une bobine de plus. Or cela marque réellement un progrès dans l'idée du cinéma, cela fait du bien, car cela détruit ce principe de l'histoire à début, milieu et fin, qui doit toujours être complète et parfaite. Et je pense que nous aussi pouvons faire l'équivalent de cela, sans le faire forcément de façon aussi nue que Warhol qui le fait de la façon la plus directe en posant simplement la caméra quelque part. Maintenant, il se paye un peu plus de fantaisie. Ainsi, il a découvert le montage. Et il a récemment fait ce film qui dure 24 heures — bien que la version que nous en montrons actuellement à New York ne comprenne que les deux premières heures.
Cahiers Faire un film de 24 heures est aussi une vieille idée de Godard à laquelle il pense depuis plusieurs années. Mais il faudrait que ça dure exactement 24 heures, pas une minute de plus ou de moins, car il faudrait que la production continue imperturbablement sans qu'on soit jamais décalé. De toute façon, je crois qu'on va vers des films qui feront éclater la notion habituelle de durée, des films notamment où le public pourra entrer et sortir quand il voudra, pour voir un jour un bout de film et un autre jour un autre bout.
Clarke Absolument, et c'est l'idée que nous avions avec le film de 24 heures de Andy : « Like a Book ». Nous avons commencé à le projeter ainsi, mais Andy s'est aperçu qu'il préférait les deux premières heures ; alors nous avons fini par ne plus montrer que ces deux premières heures.
Cahiers Mais il faudrait aussi d'autres salles, une tout autre conception de la projection.
Clarke J'en discutais, justement ces jours-ci avec des amis. Il faudrait de nouvelles salles où les gens ne soient pas assis. On s'allongerait sur des coussins ou des tapis, ce qui serait bien mieux que ces sacrés sièges, et on regarderait le film quand et comme on voudrait, entre les entrées et les sorties. Bref, on ferait ce qu'on voudrait.
Cahiers En plus, comme on est mieux assis sur des tapis ou des coussins, les gens auraient tendance à mieux voir le film et à en voir plus. Assis, on ne peut pas tenir très longtemps.
Clarke De toute façon, il faudra construire d'autres cinémas si l'on veut projeter des films à écrans multiples. Les voir assis, c'est la catastrophe, car ces films travaillent sur l'environnement. Il y a vraiment un tas de choses qui se passent en ce moment dans cet esprit-là aux Etats-Unis, et « Chelsea Girls », de Warhol, est fait un peu sur le principe des écrans multiples.
Cahiers Ce qui est intéressant dans « Seagulls », c'est qu'il y a le hasard et le jeu, et je crois d'ailleurs que le film n'est jamais le même à chaque projection.
Clarke Le film change aussi pour des raisons purement pratiques. Ainsi, si le film casse, Andy taille et tronque, et, au fur et à mesure des passages, il devient de plus en plus court. A l'origine il durait 3 heures et demie, maintenant, il n'en dure plus que trois. Mais Andy s'en fiche et, de fait, ça n'a aucune importance.
Mais pour se permettre cela, il faut faire un certain genre de film. Il faut que le film soit si libre que sa propre logique inclue ce genre d'événements et en sorte intacte. Et il faut aussi, bien sûr, qu'on n'ait aucun besoin de savoir ce qui est arrivé avant et ce qui doit arriver après.
Quant à moi, je suis encore suffisamment démodée pour construire ce que je fais. Dans le cas de « Jason », j'ai construit le film après (alors que d'habitude je construis d'abord). Je ne sais vraiment pas pourquoi j'ai passé trois mois au montage. Il n'y avait rien à monter. Tout ce que j'avais à faire était de couper. Mais le fait est là que j'ai passé trois mois à couper.
Cahiers Savez-vous quel genre de construction vous aurez pour votre film sur San Francisco ?
Clarke Les gens qui seront dans le film le feront avec moi et ils seront à peu près huit. Il y aura deux heures de « Tableaux » de deux minutes et demie chacun. Chaque « Tableau » sera une leçon sur la façon de conduire la révolution à venir (il ne s'agit pas du genre de révolution que chacun croit) et ce sera un film éducatif sur la façon de faire cette révolution aux Etats-Unis, un film très drôle, je l'espère.
Cahiers Se contenteront-ils de dire ce qu'ils ont à dire ?
Clarke Non, ils auront des choses à faire, leur vie à construire. Il y aura des scènes sur la vie du lieu : les cliniques et les magasins gratuits, et tous les aspects de la (Suite page 62)

« The Cool World » : Carl Lee (à gauche).


THIS HOUSE HAS
NO



Une manière de vivre
entretien avec John Cassavetes
par André S. Labarthe

De John Cassavetes, après « Shadows » (et l'entretien paru dans notre numéro 119), « Too Late Blues » (et la malheureuse expérience hollywoodienne), « A Child Is Waiting », nous ne savions plus grand-chose, sinon qu'il avait entrepris, à Hollywood et en Italie, une carrière d'acteur. Mais Cassavetes, pendant trois ans, préparait, produisait et tournait « Faces », en 16 mm et pleine indépendance. Le film fut montré au récent festival de Venise : c'est l'un des plus importants du cinéma américain.

John Cassavetes Faire un film en Amérique sur l'Amérique est une chose particulièrement difficile : c'est que le pays lui-même est très compliqué. Il ne faut jamais perdre de vue qu'il y a de multiples façons de vivre en Amérique — et très différentes les unes des autres. La diversité des hommes et des comportements est très grande, même si l'on trouve quelques constantes, comme le goût pour le courage physique et la compétition. Pour l'homme américain, même s'il se contente d'être spectateur du courage des autres, il est très important de pouvoir dire de son prochain : « Ce type est — ou n'est pas — courageux. » C'est pourquoi les sports comptent beaucoup dans la vie de l'homme américain : quand vous êtes dans les « affaires », vous passez votre vie installé derrière un bureau qui vous fait une sorte de rempart, alors que sur un terrain de sport, il s'agit de manifester vraiment son courage physique... A cette constante de l'importance accordée au courage physique s'ajoute bien sûr, pour nous Américains, le goût, le besoin de la compétition : la compétition, la concurrence sont toutes les valeurs culturelles que nous ayons. Mais l'Amérique est un grand pays, où les conditions géographiques sont très variées : dans les ports, les gens ne vivent pas comme dans les plaines ou les montagnes. En plus de l'extrême diversité des conditions géographiques, l'environnement culturel et les traditions sont très différents d'un endroit à un autre. C'est partout l'Amérique, mais ici elle sera plutôt allemande, là suédoise, italienne ou française. Il n'y a pas dans ce pays de base nationale commune : les différences entre les peuples qui y vivent, même s'ils se réunissent pour former une plus vaste communauté, ne sont jamais abolies ni oubliées... C'est pourquoi il est difficile de faire des films qui traitent de l'Amérique. Il est difficile de traiter des problèmes sociaux de l'Amérique d'aujourd'hui, alors que pourtant ceux-ci sont manifestes. En fait, nous, Américains, nous ne savons rien des Américains. Et sept, ou vingt, ou mille vies ne suffiraient pas pour lire tous les livres, parcourir toutes les bibliothèques. En Amérique, les gens ressentent tout particulièrement cette impuissance, ce manque de connaissances. Des tas d'Américains savent que bien des choses ne vont pas dans leur pays, et pourtant ils ne savent pas très bien quoi, ni pourquoi. Même les Noirs et les Blancs qui militent sont dépassés par la complexité du problème noir.

Cahiers On a pourtant l'impression que « Faces », par exemple, donne une image vraie d'une certaine catégorie d'Américains moyens...

Cassavetes Quand je fais un film — et cela vaut surtout pour « Shadows » et pour le dernier, « Faces », sur lequel nous avons travaillé pendant trois ans — je m'intéresse plus aux gens qui travaillent avec moi qu'au film luimême, qu'au cinéma. Pour moi, la création d'un film passe par tous ceux qui y participent. Je ne pense jamais à moi comme à un metteur en scène (en fait, je crois que je suis un des pires metteurs en scène qui soient) ; moi, je ne compte pas, je ne fais rien. Je ne suis responsable du film que dans la mesure où tous ceux qui participent au film veulent s'y exprimer eux-mêmes, et ressentent leur participation au film comme essentielle pour eux d'abord. « Faces », je dois le dire en toute honnêteté, n'aurait jamais été terminé si chacun s'était intéressé aux problèmes de mise en scène plutôt qu'aux problèmes humains. Pour moi, les films ont peu d'importance. Les gens sont plus importants.

Les gens avec qui je travaille et moi, nous cherchons une sorte de vérité personnelle, la révélation de ce que nous sommes vraiment, sans fards. Nous devons lutter chaque jour pour rester sains, pour cesser de nous autocensurer. C'est pourquoi, quand nous travaillons sur une histoire — même un mélo total, même la plus simple et banale — nous ne la comprenons pas tant qu'elle n'a pas une signification vécue pour nous : ce n'est pas bon tant que nous ne parvenons pas à nous engager personnellement dans cette histoire. Il faut s'engager avec les gens que l'on filme, les personnages que l'on a choisis. Quand j'ai commencé de travailler sur un film, pour « Shadows », en 1958, je ne savais rien de tout cela. Tout ce que je savais, c'est que beaucoup de gens faisaient des films et que ça n'avait pas l'air si difficile. Il devait donc y avoir un moyen de faire des films où les gens seraient heureux de travailler, où les acteurs pourraient exprimer tout ce qui aurait une signification importante pour eux... « Shadows » est un film terrifiant parce qu'il va plus loin que beaucoup d'autres films, dans la mesure où c'est un film sur des gens jeunes, sur lesquels on peut dire plus de choses que sur les plus vieux, les jeunes voulant euxmêmes s'exprimer absolument, courant sans cesse le risque de se perdre, et même d'être tués. Les jeunes aiment ou détestent choses et gens sans équivoque, ils parlent toujours en termes d'absolu. Il n'est pas facile en revanche de parler de gens d'âge moyen, qui changent d'un instant à l'autre, sous l'influence de leur humeur, de leur santé, de leurs souvenirs, de ce qui est arrivé il y a dix ans, ou de ce qui leur arrivera dans dix ans, au moment de mourir...

Cahiers Comment vous est venue l'idée de tourner « Shadows » ?

Cassavetes A l'époque, j'avais un « atelier » où venaient des tas de gens. J'avais fondé cet atelier parce que j'avais beaucoup d'amis qui travaillaient comme acteurs. Mais quand j'ai loué l'atelier pour un an, aucun de ces amis n'est venu y travailler, parce que mon idée était que des gens du métier assistent aux travaux, que des producteurs viennent et regardent, bref que ça ne se passe pas comme dans une école pour acteurs classique... Alors, un jour, j'ai publié une annonce dans le « New York Times », disant que tous les gens qui voulaient travailler comme acteurs pouvaient venir dans cet atelier. Le lendemain, l'atelier était plein, et c'étaient des amateurs, des gens de la rue, des pickpockets, des avocats, des banquiers, des policiers, des étudiants, venus là pour travailler...



John Cassavetes et Stella Stevens dans « Too Late Blues ».

Cahiers On dit que c'est auprès de ces gens que vous avez collecté l'argent nécessaire pour le tournage de « Shadows ».

Cassavetes En un sens oui : nous avions un programme de radio au cours duquel nous parlions de cinéma, des films qu'il faudrait faire... Un jour quelqu'un dit : « Ce serait merveilleux si l'on pouvait faire un tel film et que les gens le voient... ». C'est Gene Sheppard qui annonça cela au cours de son programme quotidien diffusé à 1 heure du matin, le « Gene Sheppard's Night People Story ». J'ai dit : « D'accord, faisons un tel film. » Gene a demandé à ses auditeurs d'envoyer chacun un dollar. Et le même jour, 2 000 dollars en billets d'un dollar arrivèrent au courrier de notre studio. Nous avons alors commencé le film en improvisant complètement : rien ne ressemblait moins à un film — comme on l'entend d'ordinaire — que ce que nous faisions. Nous filmions simplement des séries de scènes dans une famille noire de New York. Et les acteurs que nous avons pris furent merveilleux pendant les quatre mois de travail. Nous avons commencé de tourner sans avoir la moindre idée de ce qu'il fallait faire ou de ce que serait le film. Sans idées du tout. Nous ne savions rien de la technique : nous nous sommes contentés de commencer le tournage. Et ayant commencé, nous n'aurions jamais pu finir si tous ceux qui participaient au film n'avaient découvert cet élément absolument fondamental : que le fait d'être artiste ce n'est rien d'autre que le désir, la volonté forcenée d'une expression complète, absolue de soi-même. Le seul talent que je pourrais avoir, ce serait de vous faire vous exprimer comme **vous** le voulez et non pas comme je le veux ! Tous les personnages de mes films s'expriment comme ils le veulent, jamais comme j'aurais pu le vouloir. Quand je m'occupe d'un film, je m'interdis toute opinion, et d'ailleurs je n'en ai aucune. Je voulais seulement enregistrer ce que les gens disaient, filmer leur comportement, en intervenant le moins possible, et de toute manière en ne cherchant jamais à filmer à l'intérieur d'eux-mêmes, si l'on peut dire.

La technique, la mise en scène, ça n'est guère qu'une sorte de prostitution qui ne m'intéresse pas du tout. Faire un film, c'est-à-dire raconter l'histoire d'un homme, d'une femme, de deux ou de plusieurs personnes, en moins de deux heures ou en au moins deux heures, c'est une entreprise terrifiante qui mérite bien davantage qu'une habileté technique de prostituée. Non que certains éléments de la technique n'interviennent pas, et notamment dès qu'il s'agit de condenser. Mais les gens préfèrent que vous condensiez, ils acceptent tout naturellement que la vie soit condensée au cinéma. Et vous découvrez alors que les gens préfèrent cela parce qu'ils ont déjà compris ce que vous vouliez dire, et sont en avance sur vous. Il y a alors une sorte de compétition entre eux et vous, et vous cherchez à les heurter, pas à leur plaire : vous leur montrez que vous savez ce qu'ils vont dire, pour être plus honnête que ce qu'ils peuvent imaginer... Tout cela prend du temps, ça ne peut être fait en un jour. Ça peut prendre un an, deux ans. J'ai mis deux ans à écrire « Faces ».

C'est pourquoi « Too Late Blues » est un film incomplet : il fut tourné en six semaines, et le script écrit en un week-end. Les gens du studio ont aimé et accepté le premier jet. Pourtant, j'avais l'intention de changer pas mal de choses, d'en ajouter, mais je manquais totalement d'expérience quant à la tactique à suivre dans les studios hollywoodiens. C'est pourquoi le film est perdu. Depuis, j'ai compris qu'il me fallait lutter contre le système des studios ; ce que j'ai fait, et je n'ai pas perdu pour les films suivants. « Faces » est un film que j'ai aimé faire, parce que j'aime voir les choses se faire. C'est un film qui en un sens est unique : je sais que personne d'autre que moi n'aurait pu le faire, tant je m'y suis engagé, tant il fait partie de ma vie...

Cahiers Il y a beaucoup de rapports entre « Shadows » et « Faces » : une partie de l'équipe est la même pour les deux films...

Cassavetes Nous étions tous un peu plus vieux, un peu plus mûrs... Mais il est bon parfois de retourner à son point de départ. Il nous a fallu trois ans pour faire « Faces ». Au début, comme pour « Shadows », nous n'avions pas grand chose à dire. Mais à la fin des trois années, nous avions des tas de choses à dire... Pendant le tournage, ma femme, Gina, qui y jouait, était enceinte — ce qui a rendu les choses plus difficiles. Une autre des actrices était aussi enceinte. Entre la fin du tournage et le moment du montage, Lyn Collen eut deux enfants. Des tas de choses sont arrivées pendant ce film...

Au départ, j'avais écrit un premier jet de deux cent cinquante pages, et ce n'était pas même la moitié du film... Alors nous avons décidé de tout filmer, même si cela devait durer dix heures. Nous avons été heureux de tourner ce film, nous avons filmé pendant six mois pleins. Aussi « Faces » est devenu plus qu'un film : c'est devenu une manière de vivre, un film contre les autorités et les pouvoirs qui empêchent les gens de s'exprimer selon leurs désirs, quelque chose que l'on ne peut pas faire en Amérique, que l'on ne peut pas faire sans argent. Nous avons commencé avec seulement dix mille dollars, et le film en a coûté à peu près deux cent mille. Pour trouver cet argent, j'ai joué pendant ces trois ans dans cinq films : je suis devenu acteur pour financer les films que je voulais faire. A cause de ce film, beaucoup de gens ont fait des sacrifices : un homme, par exemple, n'a pas vu sa femme pendant un an et six mois... Mais maintenant, nous pouvons en faire ce que nous voulons : l'offrir à une université, le détruire... L'idée, c'est que les trois cents personnes qui ont participé à un titre ou à un autre à « Faces » l'ont fait, qu'elles ont fait à partir de rien du tout une chose qui existe, grâce à leur détermination, sans équipement, sans connaissances techniques — il n'y a eu qu'un seul technicien. Nous avons fait des millions d'erreurs, mais ce fut passionnant.

Cahiers Quels sont vos rapports avec l'Underground ?

Cassavetes A dire vrai, je ne sais pas ce que sont les films « underground ». A sa façon et en son temps, « Shadows » était une sorte de film « underground », de « nouvelle vague »... En fait, il y a des gens qui cherchent à s'exprimer, et les étiquettes viennent ensuite. Si vos films n'ont pas la possibilité d'être montrés partout, si vous n'avez pas assez d'argent, vous les montrez dans des locaux souterrains, et il s'agit alors d'underground.

Je crois à ceci : qu'il n'y a que des individus. Peu importent les appellations. Deux films de deux individus différents ne se ressembleront jamais. L'esprit de chaque homme est original. Quand vous faites un film, vous ne faites pas partie d'un mouvement. Vous voulez faire un film, **ce** film, personnel, individuel, et vous le faites, avec l'aide de vos amis. (Propos recueillis au magnétophone.)

DEUX VISAGES DE « FACES »

1. Autour du vide.

Le sujet de « Faces » ce sont les visages, dont l'inquisition d'une caméra plus qu'attentive scrute sans arrêt les moindres replis. Visages qui se changent en « grimaces » (le mot « faces » en anglais a les deux sens) lorsque la mobilité des traits se fige en expression ridicule ou douloureuse. Des personnages de ces visages, on ne sait pas grand-chose, car rien d'autre n'est interrogé que ce qui justement sur eux peut se lire : excitation, désir, fatigue. Il n'est aucunement question ici d'états d'âme ténus, ni de psychologie au grain fin. (D'où vient peut-être qu'on ne conçoive pas le film autrement qu'en 16 mm gonflé.)

D'où vient aussi l'impression donnée par le film d'être une enquête pointilleuse et qui pourtant ne saisit rien, fait apparaître, à plusieurs reprises soudaines, des effets violents (divorce, suicide), sans qu'aucunement la subtilité dépensée par le film réussisse à les expliquer. Le scandale est tel que le spectateur a l'impression qu'il manque des scènes, en particulier celle du suicide — comment ? pourquoi ?

La beauté du film de Cassavetes à nos yeux, c'est de faire ressentir ce mal du cinéma — l'impuissance de

droit à expliquer l'intériorité, puisqu'il ne saisit littéralement que des signes extérieurs — comme non exempt de parenté avec les maux qui s'ourdissent en elle. Comme si le silence même où l'a reléguée tout cinéma honnête, était le milieu propice d'où émane quelque cri, silencieux par l'écho de son propre vide.

Comme ceux de Godard, de Straub, de Lefèbvre, « Faces » est un grand film du vide, déchirant d'être à la fois vertigineusement extérieur et happé par le plus malaisant des dedans. A savoir, ici, l'état complètement « paumé » de l'individu américain. Les différents vertiges, nausées, dépressions, délires, préparatoires ou consécutifs à l'ébriété qu'on voit dans le film pourraient facilement être considérés comme pudiques métaphores de ce malaise. Mais rien n'autorise à la lettre telle généralisation symbolique. Pour nous la plus grande beauté du film c'est bien plutôt d'avoir emprunté aux effets de l'alcool — hypersensibilité et hyperlucidité, attendrissements et éclairs — la forme même, titubante et rigoureuse, de sa poésie. — Sylvie PIERRE.

2. Dos à dos

Une entreprise — celle de « Faces » — qui trois ans durant occupe la même équipe, la même comunauté, croise et lie tout un écheveau de vies et d'aventures, devient, s'il faut en croire l'un de ses passagers, Cassavetes, aussi intime, aussi nécessaire à chacun que l'air même qu'il respire, telle entreprise d'emblée se distingue radicalement des modèles qui régissent habituellement la conception et l'élaboration des films. De fait, le cinéma offre peu d'exemples (Rouch, Perrault, Rivette) d'une démarche à ce point moulée, pas à pas, au rythme ordinaire de la vie, que très vite il est impossible de déterminer où passe la frontière (et si même il y en a encore une) entre film et non-film.

Par là, une mutation de quelque importance se produit quant à la nature même de l'œuvre : la préparation et le tournage du film ne délimitent plus, comme cela se passe d'habitude, une **zone réservée** dans l'espace-temps, une enclave privilégiée, protégée, plus ou moins aseptisée, en tout cas maintenue à l'écart, avec une efficacité variable, des contaminations du monde, des lois et poids de la société ; le film n'est plus cette **représentation** d'elle-même que la société non seulement autorise mais, guère innocemment, favorise quand bien même elle semble multiplier obstacles et censures ; l'examen critique du monde que le cinéma peut réaliser ne s'effectue plus forcément à la « bonne » distance, distance codifiée, licite, prévue dans les règles du jeu — et pour tout cela bien souvent distance et critique illusoires, nulles et non avenues.

Tout au contraire, dans un film comme est « Faces », où durée filmée et durée vécue se confondent, où lec acteurs-auteurs (personnages fabricants de personnages) ont à parcourir un seul et même chemin pour le film et pour leur vie, les règles de ce **jeu de société** qu'est neuf fois sur dix le cinéma sont dès le départ constamment brouillées, comme sont violés, par cette nouvelle espèce de braconniers du film, les frontières, barrières, interdits qui veulent faire du cinéma un périmètre isolé et idéal où règnerait — mensongèrement — le « tout est possible », une réduction microscopique du « vrai » monde, une chasse gardée où les coups, par convention, ne soient tirés qu'à blanc. Disons que « Faces » ne se prête plus au rôle traditionnellement imparti au cinéma par la « société du spectacle » de miroir déclaré « impartial » — c'est-à-dire, en fait, totalement déterminé par l'objet dont il rend l'image. Ce n'est plus une image plus ou moins fidèle d'elle-même que renvoie le film à la société, mais tout autre chose : un regard, partial et partisan.

« Faces » aurait pu comme tant d'autres films américains être un miroir plus ou moins complaisant de la petite bourgeoisie américaine : il récuse pourtant, par son principe narratif lié lui-même à son principe de tournage, la fonction descriptive habituellement dévolue au cinéma. Les creux et bouffées de vertige de quatre Américains moyens, femmes et hommes de la ville, n'y sont pas décrits dans la mesure où ils ne sont pas la reproduction au service d'une fiction de faits et gestes déjà avérés, ou qui eussent pu l'être, dans un ailleurs supposé plus « réel » que le film et à la réalité duquel celui-ci tenterait de conformer son réalisme. Par la durée du tournage et du travail en commun, le recours à des acteurs amateurs, le dépaysement cinématographique et économique du 16 mm, c'est le mouvement du film lui-même qui **produit** ces comportements, ces relations, cette fiction et ses personnages. S'agitant, criant, riant et surtout parlant sur l'écran, ceux-ci ne feignent pas la réplique de bruits et fureurs d'une existence et d'une histoire située hors du film et qu'ils mimeraient pour les besoins du spectacle ; ils ne sont pas plus les modèles réduits de leurs contemporains et semblables, et le film pas davantage n'est fable ni parabole.

Pris dans le film comme au piège même de leur existence, soumis à son rythme, les personnages de « Faces » ne renvoient pas à tel ou tel autre type humain qui serait leur modèle : n'étant pas prédéterminés, n'étant pas posés au départ du film comme des blocs d'arbitraire, ils se constituent geste à geste et mot à mot à mesure même que le film avance. C'est-à-dire qu'ils se fabriquent eux-mêmes, le tournage agissant sur eux comme un révélateur, chaque progrès du film leur permettant un nouveau développement de leur comportement, leur durée propre coïncidant très exactement avec celle du film. De réalisme cinématographique il n'est dès lors plus question : provoqués par le phénomène filmique, modelés par la nature et la durée du tournage et de l'entreprise, les comportements des personnages — qui sont les seuls ressorts de la fiction de « Faces » — ne se réfèrent plus à un « vécu » vraisemblable dont ils seraient la plus ou moins respectueuse représentation, ils n'ont de cohérence et de vraisemblance que par rapport à eux-mêmes, qu'en regard du film lui-même. Rien certes ne se passe sur l'écran qui ne se soit produit « dans la vie », mais ce « dans la vie » signifie face à la caméra et grâce à la caméra. Cassavetes et ses amis ne se servent pas du cinéma comme un moyen de reproduire faits, gestes, visages ou idées, mais comme moyen de les **produire.** On part de rien, disent-ils : le cinéma est le moteur, le film la cause et la mémoire de chaque événement.

Une telle **écriture spontanée** du film se fonde dans « Faces » sur la mobilité extrême d'une part des caméras et des cadrages, d'autre part de la parole. Le tournage à deux caméras établit immédiatement, en supprimant la notion de « raccord », l'impression d'une naturelle continuité spatio-temporelle, d'un espace-temps en expansion continue, tel qu'à la sensation de fluidité s'ajoute celle de vitesse : les variations de grosseur des plans, les changements d'angles ne brisent pas les mouvements des personnages mais les soulignent, ajoutent à leur mobilité et à leur diversité, conservent et accroissent les élans acquis, si bien que se constitue par la combinaison et la multiplication de ces deux mobilités (dans le cadre, et des cadres entre eux) un mouvement général du film qui donne l'impression de créer lui-même, par sa propre force, les mouvements particuliers qui le composent. Tout se passe comme si le rythme du film était générateur de lui-même, une fois l'élan initial donné, la vitesse de départ acquise. Par-là, pour ce qui concerne le développement de la fiction, une logique purement formelle (celle des enchainements de mouvements) se substitue à la psychologique qu'autrement les rapports et comportements des personnages n'eussent pas manqué d'introduire dans le film.

L'autre flux continu qui anime « Faces » est celui des paroles. Là encore s'établit un système d'enchère, de cascade, phrases s'ajoutant aux phrases, discours en roue libre, qui très vite fait perdre toute assise signifiante aux mots, qui substitue à la primauté du sens des paroles celle de leur débit, de leurs croisements et rythmes, et finit par faire de ce qui aurait pu n'être qu'un film sur des visages et des gestes, un film sur l'errance verbale, sur une durée doublement habitée par la parole et le mouvement, c'est-à-dire cinématographique.

Jean-Louis COMOLLI.



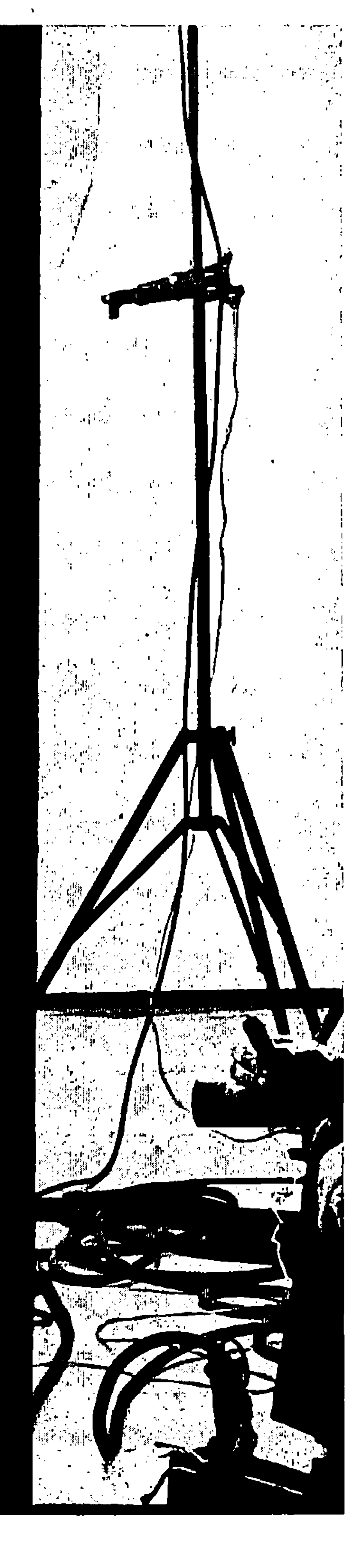
Lynn Carlin et Seymour Cassel dans « Faces ».



Rien à perdre

par Andy Warhol

Warhol
le tireur à l'arc.
Politesse tout orientale : lorsque
j'ai rencontré Warhol,
il se tenait assis très droit sur une
chaise inconfortable.
On aurait dit un grand morceau de verre.
Auprès de lui, comme le tain
d'une sorcière, avait pris place son
amie Ultraviolet, sans doute pour que ce
morceau de verre
renvoyât par instants au moins
l'écho de nos questions.
Grande leçon de grande sagesse, où le
maître apprend au disciple à
ne point désigner trop fort la cible,
mais à exercer sans fin
la règle aveugle de la Technique.
Si, alors, la flèche
va quelque part, ce sera au but.



Ultraviolet et Andy Warhol dans "Bleu comme une orange" de André S. Labarthe.

Je préférerais rester un mystère, je n'aime jamais livrer mon « background » et, de toute façon, je l'invente différemment chaque fois que l'on m'interroge.

Ce n'est pas tellement que ça fasse partie de mon personnage de ne pas tout dire, mais j'oublie ce que j'ai dit la veille et je dois tout réinventer. Je ne pense pas que ma personne, en tout cas, ait quelque chose d'avantageux ou de désavantageux. Je suis influencé par d'autres peintres, tout le monde l'est en art : tous les artistes américains m'ont influencé ; deux de mes préférés sont Andrew Wyeth et John Sloan ; je les adore, je les trouve formidables. La vie et le fait de vivre m'influencent plus que telle personne en particulier. Les gens en général m'influencent ; je déteste seulement les objets, ils n'ont vraiment aucun intérêt pour moi ; aussi, quand je peins, j'en tire le plus que je peux sans aucun sentiment pour eux. Toute cette publicité que j'ai eue... ? C'est vraiment drôle... Ce n'est pas qu'on ne me comprenne pas, je crois que tout le monde comprend tout le monde, la non-communication n'est pas un problème, je sens seulement que je suis compris et je ne m'inquiète de rien de ce qu'on écrit sur moi. De toute façon, je ne lis pas grand-chose de ce qui s'écrit à mon propos, je regarde seulement les photos dans les articles, ce qu'on dit de moi n'a aucune importance ; je lis seulement la texture des mots.

Je vois tout comme ça, la surface des choses, une sorte de Braille mental, je passe seulement mes mains sur la surface des choses. Je me considère comme un artiste américain ; je me sens bien ici, je trouve que c'est formidable. C'est fantastique. J'aimerais travailler en Europe mais je ne ferais pas les mêmes choses, je ferais autre chose. Je me sens représentatif des U.S.A. dans mon art mais je ne suis pas un critique social : je peins ces objets dans mes tableaux seulement parce qu'ils sont ce que je connais le mieux. Je n'essaie aucunement de critiquer les U.S.A., je n'essaie pas de révéler quelque laideur que ce soit : je suis seulement un pur artiste, il me semble. Mais je ne peux pas dire si je me prends moi-même très au sérieux comme artiste : je n'y avais vraiment pas pensé. Je ne sais pas comment on me juge dans la presse, à vrai dire.

Je ne peins plus, j'ai abandonné la peinture il y a à peu près un an et maintenant je ne fais plus que des films. Je pourrais faire deux choses à la fois mais les films sont plus excitants. La peinture était seulement une phase que j'ai traversée. Mais maintenant je fais des sculptures flottantes : des rectangles d'argent que je gonfle et qui flottent.

Pas comme les mobiles d'Alexander Calder : les miens ne sont reliés à rien, ils flottent librement. Il vient d'y avoir une rétrospective de mon œuvre, on m'y a fait aller et c'était drôle : les gens se pressaient tellement pour me voir ou voir mes tableaux qu'on a dû les enlever des murs avant qu'on puisse sortir. Ils étaient très enthousiastes, je pense. Je ne crois pas représenter les principaux symboles sexuels de notre temps dans certains de mes tableaux, Marilyn Monroe ou Elizabeth Taylor; je vois Monroe comme n'importe quelle autre personne. Quant à savoir s'il est symbolique de peindre Monroe avec des couleurs si violentes : c'est la beauté, elle est belle, et si quelque chose est beau cela fait de jolies couleurs, c'est tout. Le tableau de Monroe faisait partie d'une série de morts que je faisais, de gens morts de différentes manières. Il n'y avait pas de raison profonde à faire une série de morts, pas du tout le côté « victimes de leur époque » ; il n'y avait vraiment aucune raison de le faire. Seulement une raison superficielle.

Le monde me ravit ; j'y prends une grande joie, mais je ne suis pas voluptueux. J'ai entendu dire que mes peintures font autant partie de ce qui est à la mode que les vêtements et les voitures : je pense que ça commence comme ça et que bientôt toutes les choses à la mode auront le même sort : ce n'est qu'un début, ça ira mieux et tout deviendra ornement utile.

Je ne pense pas qu'il y ait quelque chose de mal dans le fait d'être à la mode ou d'avoir du succès, pour moi par exemple avoir du succès... eh bien... cela donne seulement quelque chose à faire, vous savez. Par exemple, j'essaie de monter une affaire ici, à la « Factory » et un tas de gens viennent, s'asseyent un peu partout et ne font rien, je ne peux pas supporter cela, à cause de mon travail.

Je n'ai pas mis longtemps à avoir du succès, cela marchait très bien pour moi comme artiste commercial ; en fait, cela marchait mieux à ce moment-là qu'avec les peintures et les films qui n'ont rien fait. Cela ne m'a pas surpris de réussir ; c'est seulement le travail... c'est seulement le travail. Je n'ai jamais été préoccupé de devenir célèbre, cela n'a aucune importance... je me sens exactement comme avant... je ne suis pas l'exhibitionniste que les artistes essaient de faire de moi mais je ne suis pas non plus vraiment un gros travailleur : j'ai l'air de travailler plus que je ne le fais parce que tous les tableaux sont copiés sur mes originaux par mes assistants, comme cela se passerait dans une usine, parce que nous sortons une peinture par jour et une sculpture par jour et un film par jour. Beaucoup de gens pourraient faire le travail que je fais aussi bien parce que c'est très simple à faire : le modèle est tout prêt. Après tout, il y a un tas de peintres et de dessinateurs qui peignent et dessinent un peu et donnent le reste à finir à quelqu'un d'autre. Il y a cinq artistes pop qui font tous le même genre de travail mais dans des directions différentes : j'en suis un, Tom Wesselman, dont j'admire beaucoup le travail, en est un autre. Je ne me considère pas comme le chef de file du Pop Art ni comme un peintre meilleur que les autres.

Je n'ai jamais voulu être peintre ; je voulais être danseur de claquettes. Je ne sais même pas si je suis un exemple de la nouvelle tendance de l'art américain parce qu'il se fait tant de choses ici et c'est tellement bien et tellement formidable ici qu'il est difficile de dire quelle est la tendance. Je ne crois pas qu'une grande partie de la jeunesse me prenne comme modèle, bien que les jeunes aient l'air d'aimer mon travail, mais je ne suis pas leur chef de file ou quoi que ce soit de ce genre. Je pense que si moi et mes assistants attirons pas mal l'attention partout où nous allons c'est parce qu'ils sont vraiment chouettes, et en fait c'est eux qui attirent les regards des gens, mais je ne pense pas que ce soit moi la cause de leur intérêt.

Nous faisons des films et des peintures et de la sculpture simplement pour ne pas être à la rue. Quand j'ai fait la couverture du « TV Guide », c'était seulement pour payer le loyer de la Factory. Je ne fais pas le modeste, simplement ceux qui m'aident sont très forts et la caméra quand elle tourne fait le point sur les acteurs qui font ce qu'ils ont à faire et le font très bien. Ce n'est pas que je n'aime pas parler de moi, c'est qu'il n'y a vraiment rien à dire de moi. Je ne parle pas beaucoup et je ne dis pas grand-chose dans les interviews ; je ne dis vraiment pas grand-chose en ce moment. Si vous voulez tout savoir d'Andy Warhol, ne regardez que la surface : celle de mes peintures, de mes films et la mienne, et me voilà. Il n'y a rien derrière. Je ne pense pas que ma position d'artiste reconnu soit en aucune façon précaire, les changements de mode en art ne m'effraient pas, ça ne fait vraiment aucune différence ; quand on pense n'avoir rien à perdre, alors il n'y a pas à avoir peur et je n'ai rien à perdre. Ça ne change rien pour moi d'être reconnu par les snobs, si ça arrive c'est merveilleux et si ça n'arrive pas tant pis. Je pourrais aussi bien être oublié tout d'un coup. Ça n'a pas plus d'importance que ça. J'ai toujours eu cette philosophie du « cela n'a pas vraiment d'importance ». C'est une philosophie orientale plus qu'occidentale. C'est trop dur de penser. Je pense que les gens devraient penser moins, de toute façon. Je n'essaie pas d'apprendre aux gens à voir des choses ou à sentir des choses dans mes peintures ; il n'y a en elles absolument rien d'éducatif.

J'ai fait mes premiers films avec un seul acteur qui faisait la même chose sur l'écran pendant plusieurs heures : manger, dormir ou fumer. J'ai fait ça parce qu'en général les gens ne vont au cinéma que pour voir la vedette, pour la dévorer, alors là enfin il est



« Marilyn Monroe
in Black and White » : huile sur toile
de Andy Warhol (1962).

possible de ne voir que la vedette aussi longtemps qu'on veut, peu importe ce qu'elle fait, et de la dévorer à satiété. C'était aussi plus facile à faire.

Je ne crois pas que le Pop Art soit en baisse ; les gens y vont encore et en achètent encore, mais je ne peux pas vous dire ce qu'est le Pop Art : c'est trop compliqué ; ça ne fait que prendre l'extérieur et le mettre à l'intérieur ou prendre l'intérieur et le mettre à l'extérieur, et apporter les objets usuels à la maison. Le Pop Art est pour tout le monde. Je ne pense pas que l'art devrait être pour les happy few, je pense qu'il devrait être pour la masse des Américains et en général, de toute façon, ils acceptent l'art. J'estime que le Pop Art est une forme légitime d'art comme toutes les autres, Impressionnisme, etc. Ce n'est pas seulement un déguisement. Je ne suis pas le Grand Prêtre du Pop Art, c'est-à-dire de l'art populaire, je suis seulement un de ceux qui y travaillent. Je ne me préoccupe ni de ce qu'on écrit sur moi ni de ce que les gens peuvent imaginer de mes réactions en le lisant.

J'ai seulement fait des études secondaires, l'Université ne me disait rien.

Les deux filles que j'ai le plus utilisées dans mes films, Baby Jane Holzer et Edie Sedgwick, ne sont pas représentatives du type de femmes à la mode ni de quoi que ce soit, je les ai utilisées seulement parce qu'elles sont remarquables en elles-mêmes. « Esquire » m'a demandé dans un questionnaire qui je voudrais voir jouer mon rôle et j'ai répondu Edie Sedgwick parce qu'elle fait tout mieux que moi. C'était une question superficielle, aussi ai-je donné une réponse superficielle. Les gens disent qu'Edie me ressemble, mais ça ne vient pas de moi du tout : ça vient d'elle-même et j'en ai été très surpris : elle a des cheveux blonds coupés courts mais elle n'a jamais de lunettes noires. Je ne suis pas plus intelligent que j'en ai l'air... Je n'ai jamais le temps de penser au vrai Andy Warhol, il y a tant de choses à faire ici... Pas du travail, mais du jeu parce que le travail est un jeu quand c'est quelque chose qu'on aime.

Ma philosophie est : « Chaque jour est un jour nouveau. » Je ne me pose pas de problèmes sur l'art ou la vie : c'est-à-dire la guerre et la bombe me tracassent, mais en général on ne peut vraiment pas y faire grand-chose. J'en ai parlé dans certains de mes films et je vais essayer de faire plus, par exemple « La Vie de Juanita Castro », le tout est de savoir comment vous considérez la chose. L'argent ne me tracasse pas non plus, bien que parfois je me demande : où est-il ? Quelqu'un doit tout l'avoir. Je ne permettrais pas que mes films soient montrés pour rien. Je travaille surtout avec Ronald Tavel, un scénariste qui a écrit à peu près dix films pour moi ; il écrit le scénario et je lui donne une vague



« Jackie » :
Sérigraphie sur toile de
Andy Warhol (1964).

idée de ce que je veux et maintenant il est en train de monter les films au théâtre off-Broadway.

Je ne pense pas vraiment que tous les gens qui sont avec moi chaque jour à la Factory ne font que traîner autour de moi, c'est plutôt moi qui traîne autour d'**eux** (votre pantalon est formidable, où l'avez-vous eu ? Je le trouve absolument génial). Je n'ai jamais cherché à me défendre contre les questions qui essayent d'aller en profondeur, je ne me sens pas dérangé à ce point par les gens. Je sens très fort que je fais partie de mon époque, de ma culture, au même titre que les fusées et la télévision. C'est les films américains que je préfère, je les trouve très bien, très clairs, leur surface est formidable. J'aime ce qu'ils ont à dire : ils n'ont vraiment pas grand-chose à dire et c'est pour ça qu'ils sont si bons. Je trouve que moins une chose a à dire et plus elle est parfaite. Les films européens donnent plus à penser. Je pense que nous sommes un vide ici à la Factory : c'est le pied. J'aime être un vide ; ça me permet d'être tout seul pour travailler. Pourtant nous sommes embêtés, il y a des flics qui viennent ici tout le temps, ils s'imaginent que nous faisons des choses horribles, et il n'en est rien. Il y a des gens quelquefois qui essaient de nous tendre des pièges : une fille est venue ici et elle m'a proposé un scénario appelé « Up your Ass », j'ai trouvé le titre si merveilleux et je suis si gentil que je l'ai invitée à me le montrer ; mais c'était si dégueulasse que je pense qu'elle devait être une femme-flic. Je ne sais pas si elle était sincère ou non mais nous ne l'avons pas revue depuis et je n'en suis pas surpris. Je crois qu'elle pensait que c'était la chose idéale pour Andy Warhol. Je n'ai rien contre des histoires comme ça, mais ce genre de sujets ne m'intéresse pas, ça n'est pas ce que je poursuis ici, en Amérique. Je me contente de travailler. De faire des choses. De m'occuper. Je pense que c'est la meilleure chose au monde : s'occuper.

Mes premiers films avec des objets immobiles étaient faits aussi pour aider le public à s'habituer à lui-même. D'habitude, quand on va au cinéma, on s'installe dans un monde irréel, mais quand on voit quelque chose qui vous dérange, on se sent plus concerné par les autres. Ou peut faire plus au cinéma qu'au théâtre ou au concert, où on se contente de rester assis, et je pense que la télévision fera plus que le cinéma. On pourrait faire plus de choses en regardant mes films qu'avec les autres sortes de films : on pourrait manger et boire et tousser et fumer et quitter l'écran des yeux et y revenir et les films seraient encore là. Ce n'est pas le cinéma idéal, c'est seulement mon type de cinéma. Mes films se suffisent à eux-mêmes, tous en 16 mm noir et blanc, je fais la photo moi-même, et les films de 70 minutes ont un son optique qui est assez mauvais et que nous allons changer quand nous aurons un magnétophone normal. Pour moi, je trouve le montage trop fatigant. Et dans l'état actuel des choses, trafiquer la pellicule au labo, c'est embêtant et peu sûr. Ce sont des films expérimentaux, je les appelle comme ça parce que je ne sais pas ce que je fais. Les réactions du public à mes films m'intéressent : mes films seront maintenant d'une certaine manière des expériences pour voir ses réactions. J'aime les metteurs en scène du Nouveau Cinéma Américain Underground, je les trouve terribles. Un film Underground est un film qu'on fait et qu'on montre « underground », comme à la Film-Makers Cinematheque de la 41e rue. J'aime tous les genres de films, à l'exception des films d'animation, je ne sais pas pourquoi, tous sauf les « cartoons ». L'art et le film n'ont rien à voir l'un avec l'autre : un film est simplement quelque chose qu'on photographie, ce n'est pas fait pour y mettre de la peinture. Simplement je n'aime pas ça, mais ça ne veut pas dire que ce n'est pas bien. Le « Scorpio Rising » de Kenneth Anger m'a intéressé, c'est un film étrange... Cela aurait pu être meilleur avec une piste sonore correcte, comme mon « Vinyl », qui traite en somme du même sujet, mais qui était un film sado-masochiste. « Scorpio » c'était réaliste, « Vinyl », c'était réaliste et en même temps pas réaliste, c'était le film d'une humeur.

Je n'ai pas d'idées arrêtées sur le sadisme et le masochisme, je n'ai d'idées arrêtées sur rien. Je me sers seulement de ce qui se passe autour de moi comme matériau. Je ne fais pas collection de photographies ni d'articles pour m'en servir comme matériau de base. Je n'y crois pas. Pourtant j'avais l'habitude de collectionner les photographies de magazines pour mes peintures.

Le monde me fascine. Il est si agréable, quel qu'il soit. J'approuve ce que chacun fait : cela doit être bien puisque quelqu'un a dit que c'est bien. Je ne me permettrais de juger personne. Je trouvais que Kennedy était formidable mais je n'ai pas été bouleversé par sa mort : c'était seulement quelque chose qui arrivait. (Pourquoi avez-vous l'air d'un cowboy aujourd'hui avec ce foulard ?) Ce n'est pas à moi de juger. J'allais faire un film sur l'assassinat mais je ne l'ai jamais fait. Je suis très passif. J'accepte les choses. Je me contente de regarder, d'observer le monde...

J'ai l'intention de faire d'autres films bientôt, en 35 mm : peut-être une autobiographie de moi-même. Mon dernier film est « The Bed », il est tiré d'une pièce de Bob Heide qui a été jouée au Caffé Cino, pour lequel nous utiliserons un écran double, d'un côté un plan fixe de deux personnes dans un lit, de l'autre la vie de ces deux personnes pendant deux ans. Tous mes films sont artificiels, mais à vrai dire tout est en quelque sorte artificiel. Je ne sais pas où s'arrête l'artificiel et où commence le réel. L'artificiel me fascine, ce qui est brillant et scintillant.

Je ne sais pas ce qui m'arrivera dans dix ans... Mon seul but est d'avoir une piscine à Hollywood. Je trouve que c'est bien, j'aime son côté artificiel. New York est comme Paris et Los Angeles est très américain, très neuf et différent, tout y est plus grand, plus joli, plus simple et plus plat. C'est comme ça que j'aime le monde. (Gérard, tu devrais aller chez le coiffeur, cette coiffure ne te va pas du tout.) Ce n'est pas que j'aie toujours recherché un paradis du genre Los Angeles : je ne serais pas dépassé par Hollywood, je ne ferais que ce que j'ai toujours aimé faire. En quelque sorte. (Oh, bonjour David.)

Pour « My hustler » j'étais à la caméra et Charles Wein dirigeait les acteurs pendant le tournage. C'est l'histoire d'un travesti sur le retour qui s'accroche à un jeune arnaqueur, et de ses deux rivaux, un autre arnaqueur et une fille ; les acteurs jouaient tous ce qu'ils sont dans la vie, ils reprenaient sur l'écran leurs professions réelles. (Hello Barbara.) On m'a traité de « complexé, naïf, subtil et sophistiqué », tout ça dans le même article ! Ça n'était que des minables. Ce sont des affirmations contradictoires, mais moi je ne suis pas plein de contradictions. C'est seulement que je n'ai pas d'opinion bien arrêtée sur quoi que ce soit. (Salut, Randy). C'est vrai que je n'ai rien à dire et que je ne suis pas assez malin pour reconstruire les mêmes choses chaque jour, aussi je ne dis rien. Je n'attache aucune importance à la façon dont on me juge, en bloc ou en détail.

La série de morts (Comment va, Patrick ?) que j'ai faite était en deux parties : l'une sur les morts célèbres, l'autre sur des gens dont on n'a jamais entendu parler, et auxquels je trouve qu'on devrait penser de temps en temps : la fille qui a sauté de l'Empire State Building ou les femmes qui ont mangé du thon en conserve empoisonné et les gens qui sont tués dans des accidents d'auto. Ce n'est pas que j'éprouve du chagrin pour eux, c'est seulement que les gens passent et ne s'intéressent pas à la mort d'un inconnu, aussi j'ai pensé que ce serait gentil pour ces inconnus que des gens qui normalement ne penseraient pas à eux s'en souviennent. Je n'aurais pas empêché Monroe de se tuer, par exemple : je pense que chacun devrait faire ce qu'il veut et que, si cela l'a rendue plus heureuse, c'est ce qu'elle devait faire.

(Il y a quelque chose qui brûle ici, on dirait. Vous ne sentez rien ?) Ainsi j'ai mis Jacqueline Kennedy dans la série des morts, c'était simplement pour montrer son visage et le passage du temps entre le moment où la balle a frappé Kennedy et celui où elle l'a enterré. Les Etats-Unis ont l'habitude

de faire des héros de n'importe quoi et n'importe qui, c'est extraordinaire. On peut faire n'importe quoi ici. Ou ne rien faire. Mais je pense toujours qu'on devrait faire quelque chose. Se battre pour quelque chose, se battre, se battre. (Il y a vraiment quelque chose qui brûle ici ! Danny, veux-tu te lever ? Tu prends feu ! Vraiment Danny nous ne plaisantons pas maintenant. Vas-tu te lever **maintenant** ? C'est sérieux, Danny, ce n'est pas drôle. Cela ne sert plus à rien. Je **savais** qu'il y avait quelque chose qui brûlait). C'était un de mes assistants ; ce ne sont pas tous des peintres, ils font toutes sortes de choses : Danny Williams travaillait comme preneur de son dans l'équipe de Robert Drew et Don Alan Pennebaker, Paul Morrissey est cinéaste et Gérard Malanga poète. Nous entrons dans le show business maintenant, nous avons un groupe de rock qui s'appelle le « Velvet Underground », il joue à la Factory. Je joue dans leur spectacle, je ne fais que passer dans une scène. Mais quiconque passe par là est le bienvenu, nous essayons simplement de **travailler** un peu... !

Je trouve les jeunes d'aujourd'hui formidables, ils sont beaucoup plus vieux et ils en savent beaucoup plus long qu'avant. Quand on accuse les teenagers de faire ce qu'il ne faut pas, ce n'est pas qu'ils font ce qu'il ne faut pas, c'est seulement les autres qui pensent que c'est mal. Les films que je vais faire s'adresseront aux jeunes. J'aimerais aussi faire leur portrait dans mes films. J'ai découpé récemment un article sur l'enterrement d'un des chefs de la bande des motocyclettes où on les décrivait défilant sur leur motocyclette et j'ai trouvé ça si formidable que j'en ferai un film un jour. C'était fantastique... Ce sont les hors-la-loi modernes... Je ne sais même pas ce qu'ils font... que **font**-ils ?

Je trouve les femmes américaines tellement belles, j'aime l'air qu'elles ont, elles sont terribles. Le « California look » est bien mais quand on retourne à New York on est vraiment heureux d'être de retour parce qu'elles ont l'air encore plus étrange ici mais elles sont encore plus belles, le « New York look ». Un jour j'ai lu un article sur moi qui décrivait l'utilisation que je fais de l'écran de soie pour mes peintures : « Quelle solution hardie et audacieuse, quelles profondeurs humaines cette solution révèle ! » Qu'est-ce que **cela** veut dire ? Mes peintures ne sont jamais ce que j'en attendais, mais je ne suis jamais surpris. Je pense que l'Amérique est formidable mais je pourrais travailler n'importe où, je pourrais me permettre de vivre n'importe où. Quand je lis des magazines je regarde seulement les photos et les mots, en général je ne les lis pas. Les mots n'ont aucune signification, je me contente de sentir les formes avec mes yeux et quand on regarde quelque chose longtemps, je m'en suis aperçu, la signification s'en va... Le film que je fais en ce moment est un aria de 70 minutes avec un acteur qui incarne la femme portoricaine, Mario Montez, « Mister Stampanato ». Je pense que les questions qu'on me pose habituellement dans les interviews devraient être plus intelligentes et plus brillantes, on devrait essayer de trouver plus de choses à mon propos. Mais je pense que le journalisme est la seule manière d'écrire parce qu'il raconte ce qui arrive et ne donne pas l'opinion de quelqu'un. J'aime toujours savoir « ce qui arrive ». Il n'y a en fait rien à comprendre dans mon travail. Je fais des films expérimentaux et tout le monde croit que c'est le genre de film où on voit toute la saleté qu'on peut mettre dans un film, le genre de film où les zooms avant se trompent tout le temps de visage et où la caméra tremble sans arrêt : mais c'est si facile de faire des films, il n'y a qu'à filmer et le film se fait tout seul. Je ne voulais plus peindre, aussi j'ai pensé que la manière de me débarrasser de la peinture pour moi serait de faire une peinture qui flotte, et j'ai inventé les rectangles d'argent flottant qu'on remplit d'hélium et qu'on lance par la fenêtre... J'aime l'argent... et maintenant nous avons un orchestre, le « Velvet Underground » qui va parvenir à la plus grande discothèque du monde, où peinture, musique et sculpture peuvent être combinées, et c'est ce que je fais maintenant.

Les interviews, c'est la même chose que s'asseoir à la Foire Mondiale dans ces voitures Ford qui vous promènent pendant que quelqu'un récite un commentaire ; j'ai toujours l'impression que mes mots viennent de derrière moi et pas de moi. L'interviewer devrait simplement me dire les mots qu'il veut que je dise et je les répéterais après lui. Je pense que cela serait très bien parce que je suis tellement vide que je ne trouve rien à dire.

Je m'intéresse encore aux gens, mais ce serait tellement plus simple de ne pas s'en soucier... C'est trop difficile de s'en soucier... Je ne veux pas être trop mêlé à la vie des autres... je ne veux pas m'en approcher de trop près... Je n'aime pas toucher les choses... C'est pourquoi mon travail est si loin de moi-même... (Propos recueillis par Gretchen Berg et parus pour la première fois dans l'édition américaine des « Cahiers du cinéma ».)

ANDY : LA MISE A NU

Les films de Andy Warhol (voir, outre le dossier de ce mois, les différents propos qui le concernent dans l'entretien Shirley Clarke) mériteraient assurément une étude plus approfondie (surtout les derniers, aboutissement d'une étrange maturation), mais nous la ferons ultérieurement, au fur et à mesure des visions ou revisions qui se feront.

En attendant, voici une approche sommaire de son dernier film, « Bike Boy », que projette actuellement à Los Angeles la « Cinémathèque 16 mm », une de ces remarquables petites salles qui, court-circuitant la distribution officielle, assurent la diffusion des films en marge, c'est-à-dire « underground ». Pour aider au plus vite à une première estimation de ce « Bike Boy », il est peut-être bon de donner quelques repères obscurément référentiels. Disons alors que le film navigue un peu dans les eaux de Cocteau, Rouch et Pasolini et, sitôt dit ceci, hâtons-nous d'ajouter que le film ne leur doit rien (sauf à les rencontrer au terme de préoccupations qui ne leur sont pas étrangères) et qu'il est le résultat ultime d'un processus bien warholien.

Il s'agit (suite à une ouverture détaillant rythmiquement la douche d'un nu) d'une suite de sketches qui nous présentent à chaque fois un couple qui explore une situation donnée. Cette exploration s'opère de par une longue Parole qui peut être ou ne pas être échange (l'autre jouant parfois le beau rôle de l'indifférent), qui met généralement en jeu le sexe (ses versions et variations et jusqu'à la bestialité) mais peut aussi bien détailler tout aussi longuement cet autre aspect de l'échange-consommation qu'est la cuisine.

On a donc à chaque fois la situation arbitrairement posée d'un couple en train de se faire ou se défaire, ou même en train de ne rien faire, mais toujours en train de dire ou de se dire, et toujours en train de se voir et, puisqu'il s'agit de cinéma, de se faire voir. Et ainsi, la contemplation est là, de part et d'autre du film, puisqu'elle est le fait, à la fois des personnages qui s'examinent et de nous en train de les examiner (voire nous examiner) jusqu'à saturation.

Warhol ayant réintégré dans son style, au terme de découvertes qui lui furent propres, des procédés tels que la coupe ou même le montage, le film (qui ne dure que deux heures) se présente sous la forme de longs pans de bobines, jouxtés de façon à la fois abrupte et raffinée et souvent par utilisation des hasards de tournage (ou obligations, ce qui revient au même), bref : une suite de durées précises dans lesquelles se condense à chaque fois l'essentiel.

Et l'essentiel, pour Warhol, c'est, à travers l'écoute et la contemplation, de figurer et façonner des modèles-limites de la vie qui doivent tout au jeu du cinéma, aussi bien modèles-limites du cinéma lui-même, qui doivent tout à l'arbitraire de certaines obsessions vitales.

Au terme de chaque opération doit de toute façon s'opérer, pour les uns comme pour les autres, la plus radicale mise à nu. — Michel DELAHAYE.

Dans notre prochain numéro nous rendrons compte de « The Naked Restaurant », vu à Venise. — N.D.L.R.



« Elvis
Presley », de Andy Warhol
(1964)



En haut : Jack Rader, en bas : Anne Waldman March dans "The Edge" de Robert Kramer.

La Maison brûle

entretien avec Robert Kramer
Par Michel Delahaye

La récente sortie parisienne du second film de Robert Kramer, « The Edge » (dont il faudrait que nos lecteurs de province exigent une rapide programmation en Art et Essai ou ciné-club) nous fournit l'occasion de publier ce nouvel entretien avec son auteur (le premier est paru dans notre nº 200, avril 1968).

Cahiers Dans l'entretien avec les « Cahiers » d'il y a quelques mois, vous disiez avoir été influencé par « Paris nous appartient » pour « The Edge »...

Robert Kramer Je ne crois pas qu'on puisse parler véritablement d'influence. « Paris nous appartient » est d'abord l'histoire de la façon de vivre d'un groupe de gens, de la façon dont leurs vies se mêlent : il a ce ton et cette ambiance de dérive qu'ont les communautés d'intellectuels de gauche déracinés, et cela n'est pas très différent à Paris et à New York. Peut-être des Parisiens, cependant, penseraient que c'est tout à fait différent. « The Edge » concerne moins les événements, raconte moins une histoire qu'il n'évoque un climat. Pour moi, « Paris nous appartient » baisse de ton brusquement quand on découvre ce dont il est question, ce qu'est « l'histoire » et, à ce moment, cela devient un fantasme très douloureux, paranoïde. Mais peut-être ne l'ai-je pas vu dans de bonnes conditions. Je l'ai vu en 16 mm, et pas dans un cinéma ; un jour nous avons emprunté une copie 16 et nous nous la sommes projetée. J'ai beaucoup aimé les deux premières bobines et le dernier tiers du film. Le parti pris, la chose intéressante dans ce film, est pour moi la façon dont les personnages sont présentés, la façon dont vous faites connaissance avec eux. Comme dans la vie, on ne sait rien du passé des gens, on ne vous met pas au courant très précisément de ce qu'ils sont, vous êtes obligés de les rencontrer sur l'écran, de réfléchir sur eux sans avoir de grands renseignements, c'est ce qui donne au film cette qualité étrange, que les gens appellent confusion et qui n'est pas du tout de la confusion.

J'ai prononcé le mot « étrange » mais il ne vaut que par rapport au cinéma et au genre d'histoires qu'il a l'habitude de nous raconter. En fait, « Paris nous appartient » me paraît terriblement **naturel**, réaliste, il voit la réalité tout à fait comme nous la voyons, pas du tout comme nous l'ont présentée les raconteurs d'histoires au cinéma et comme ils auraient voulu que nous décrivions cette réalité. C'est cela qui est étrange, ce réalisme dans un film. Pour moi, la façon dont les personnages sont présentés, la façon dont les gens parlent est terriblement juste, et l'importance du film vient de ce qu'il introduit ce naturel au cinéma. Bien sûr il y a quelques défauts, le jeu des acteurs et quelques autres points, mais ça n'a pas grande importance. Ce qui est important, c'est cette volonté de traiter la narration de façon romanesque, comme un tas de romans l'ont traitée, et à laquelle nous sommes maintenant habitués. Par « maintenant » je veux dire 1968. Depuis, beaucoup d'autres gens ont traité le récit de cette façon, mais à ce moment, cela a dû être important.

Cahiers Ce genre de réalité qu'on trouve aussi dans « The Edge » vous paraît-il spécifiquement américain ?

Kramer. C'est un film compliqué, très difficile à comprendre pour vous Européens, et très difficile même pour mes amis. Il parle d'un groupe très particulier de gens ; non pas de très jeunes gens, non pas non plus des gens qui traînent dans les rues à Brooklyn. Il parle d'un groupe de gens en marge, très particuliers, qui doivent choisir entre deux modes de vie : celui de la famille, des parents, de la société, ou, comme l'un d'entre eux, le blond, le très blond (pas celui qui veut tuer le Président), essayer de former un mouvement politique. Au centre du film, il y a quelque chose de désespéré et c'est le désespoir de ces gens. Pour aller au-delà de ce désespoir, il faut beaucoup de changement dans la vie, dans les comportements et dans tout le reste. Cela veut dire que je ne referai plus jamais un film comme ça, c'est la fin du stade des théories, de la réflexion.

Cahiers Votre prochain film aura-t-il quelque chose à voir avec la jeune Amérique et la politique ?

Kramer Oui. Mais ce sera un film très différent, très fragmenté, très rapide, j'y apporterai autant de changements que possible par rapport à ce qui était dans « In the Country » et dans « The Edge » avec leur déroulement d'idées lent, réfléchi, auto-indulgent. J'avais même eu l'idée de situer le film dans le futur, dans une quinzaine d'années. Finalement je ne le ferai pas, ce sera un film intemporel. Il se situera au moment où vous pensez qu'il se situe. Il s'agira encore de jeunes gens mais les choix à faire seront différents.

Cahiers De quel genre de choix s'agira-t-il ?

Kramer Eh bien, les gens, au lieu de s'asseoir et de discuter, devront trouver des moyens de se libérer et de réaliser leurs idéaux. Ou du moins ils devront essayer de le faire. Ce sera un film beaucoup plus brutal parce que la société va devenir de plus en plus brutale. Le prix à payer pour des positions politiques et pour des engagements devient beaucoup plus élevé, et maintenant on paie : il y a quelques années on avait le sentiment qu'on pouvait faire à peu près n'importe quoi ici et que quelqu'un sourirait toujours en disant : « C'est tout à fait naturel pour des jeunes », mais aujourd'hui, ils ont compris ce que nous sommes vraiment et le film sera sur la volonté d'accepter de payer ce prix, de le payer mais de leur faire payer ça.

Cahiers Quand tournerez-vous ce film ?

Kramer Fin octobre-début novembre. A New York, mais de la même façon que New York existe dans « The Edge », de sorte que les gens ne sachent même pas qu'il s'agit de New York, de quartiers de New York et d'aspects de New York. C'est drôle, mais la première question que des tas de new-yorkais m'ont posée à propos de « The Edge » était : « Où se trouve cette ville ? Au Nebraska ou quoi ? » Cela me surprend parce qu'il s'agit de New York, et c'est très intéressant. C'est la même chose que « Paris nous appartient », où il n'y a aucune vue de Paris qui soit reconnaissable par un étranger : les Champs-Elysées, l'Etoile...

Cahiers Ce n'est pas tout à fait juste, c'est un Paris réel.

Kramer Bien sûr. Pour moi, la ville que vous voyez dans « The Edge » c'est le New York réel ; c'est le New York où les gens vivent et travaillent, mais pour



« The Edge » de Robert Kramer : Tom Griffin, Sanford Cohen et Jack Rader.

beaucoup de gens non. Je suis passé par hasard à cet endroit près d'un canal qu'on voit dans « Paris nous appartient ». J'ai été très surpris.

Oui, mon prochain film se passera à New York avec peut-être un pied à la campagne, une partie du film. Mais cette fois je le tournerai en 16 mm. Je veux que la photo ressemble aux images de temps de guerre, aux images de batailles. Je tournerai en 16 et je le gonflerai en 35 pour obtenir ce grain, cette qualité mal définie de la photo que j'aime beaucoup. Quelque chose me tracasse dans « The Edge », c'est qu'il me paraît parfois trop « joli » ; beaucoup ne pensent pas que ce soit joli du tout, mais moi je suis au contraire très préoccupé par ça.

Cahiers Quel sera le titre de votre film ?

Kramer Je ne l'ai pas encore. En général on pense à un titre seulement au moment de tourner.

Cahiers Comment ont été financés vos deux premiers films ?

Kramer « In the Country » a coûté très peu, bien sûr : 4 000 dollars. J'ai payé 3 000 dollars de ma poche et j'ai emprunté les 1 000 autres. « The Edge » a coûté 12 000 dollars et j'en ai emprunté une partie. Cette fois, je pense avoir obtenu une avance de ce qui s'appelle « The American Film Institute », chose dont je ne suis pas très content parce que ce « Film Institute » n'est qu'un autre rouage de ce système dont vous avez dit que les Américains ne veulent pas composer avec. Je pense quand même l'accepter et voir ce que je peux faire. Vous savez, l' « American Film Institute » aime aussi contrôler la distribution des films et une chose que je sais, c'est que mon film, tout le monde voudra le voir, on le verra une fois et on ne voudra plus avoir affaire à lui.

L'argent est un problème, mais ici, en ce moment, c'est beaucoup moins un problème qu'en France, je suppose. Je sais que, par quelque moyen que ce soit, une somme d'argent est toujours difficile à obtenir. Mon collaborateur Robert Machover, qui a fait la photo de « The Edge » et a travaillé au montage avec moi, finit en ce moment celui d'un film que nous avions préparé en Californie et qu'il a réalisé. Ce film, « From Start To Finish », a posé beaucoup de problèmes d'argent. Il a coûté à peu près quinze mille dollars, c'était vraiment très juste.

Cahiers De quoi s'agit-il dans ce film ?

Kramer C'est un film de fiction qui se passe dans les collines de Brooklyn. Il sera fini en septembre. C'est le premier film de fiction de Machover. C'est un film étrange, je me pose beaucoup de questions à son propos. Il raconte l'histoire d'un professeur de Brooklyn, un professeur radical qui enseigne l'histoire des mouvements radicaux aux Etats-Unis. Un jour, trois de ses anciens élèves viennent chez lui : ils ont fait sauter un dépôt d'armes et cherchent un endroit pour se cacher. Le film est l'histoire de la destruction de cet homme, qui fond, incapable de combler le fossé entre eux et lui.

Cahiers Tout récemment, aux Etats-Unis, j'ai entendu parler de quelque chose de semblable : Marcuse a été obligé de se cacher parce qu'il avait reçu des menaces.

Kramer C'est possible.

Cahiers Le système dont vous souffrez est encore très fort, mais en même temps très faible car malade. Votre choix est de créer un autre système, mais ne pensez-vous pas qu'au point où ils en sont à Hollywood — pratiquement prêts, en désespoir de cause, à miser sur n'importe quelle carte —, vous pourriez obtenir qu'ils misent sur la vôtre et ainsi, profitant de ce qui subsiste du système, le revitaliser pour donner naissance à quelque chose d'autre ?

Kramer Non, voyez-vous. Il existe bien sûr des raisons psychologiques, une peur d'entrer dans le système hollywoodien, mais il n'y a pas que ces raisons, il y en a d'autres, politiques. Ce que nous construisons dans ce pays est un mouvement révolutionnaire. Si vous étiez un politicien, vous ne me diriez pas, assis ici : « Pourquoi n'entrez-vous pas au parti démocrate pour vous assurer que McCarthy est élu plutôt que Humphrey ? »

Vous me dites qu'en tant que réalisateur, je pourrais faire semblant de jouer le jeu de Hollywood, entrer dans le système et obtenir ce que je veux à travers lui. La réponse à cela, c'est que mon but est la destruction totale, absolue, de Hollywood, la destruction de toutes les sortes de distribution qui existent en ce moment ; mon but est de construire une sorte de pouvoir qui puisse effrayer **leur** pouvoir. Cela n'arrivera pas demain, cela n'arrivera pas la semaine prochaine, mais cela n'arrivera pas non plus si nous allons à Hollywood. C'est toute une théorie et une pratique que de trouver les moyens de faire un autre genre de cinéma, trouver le moyen de le montrer, d'obtenir un public.

Pour commencer, les Festivals : le New York Film Festival sera fermé cette année. Il n'aura pas lieu parce que les gens pensent que c'est un parfait exemple de ce qui ne va pas, non seulement de la manière dont les choses sont menées dans ce pays, mais de celle dont l'art et la culture en général sont conçus, enfermés dans des murs de pierre, gelés, loin des gens. Ce que nous proposons à la place, c'est une espèce de distribution communautaire des films, distribution gratuite. Du fait même que nous menons une série de batailles autour, entre autres, de ce Festival, de la recherche de nouveaux moyens de distribuer des films (moyens qui n'ont jamais existé auparavant et dont je vous parlerai plus tard : montrer les films à différents groupes de gens, pas dans les cinémas, mais dans de petites pièces, dans des halls et en tous lieux), il nous est impossible d'envisager d'aller à Hollywood et de le changer. Ce que Hollywood va découvrir à partir de maintenant, c'est qu'aucun jeune metteur en scène, je l'espère du moins, n'ira plus à Hollywood. J'admets que cela soit un problème, mais c'est un problème qui se pose aussi politiquement. La question est : « Pouvons-nous construire un pouvoir assez fort pour menacer réellement l'énorme pouvoir que représente l'Etat ? » Ce n'est pas par peur que nous n'allons pas à Hollywood, c'est par conviction, par certitude que nous ne pouvons pas faire là-bas ce que nous voulons, que nous ne pouvons pas tourner le système à notre avantage, l'utiliser à nos fins, et que c'est lui qui nous utilisera. C'est une chose qui a été vérifiée maintes et maintes fois en Amérique que, une fois à l'intérieur, ce n'est pas vous qui changez ce qui s'y trouve. Je dirai la même chose des gens qui, en France, se demandent encore s'il faut rester à l'intérieur du P.C. pour le changer ou se tenir à l'extérieur. Maintenant, pour nous, c'est le même problème. Il nous est très facile de nous apercevoir, à cause des actions dans lesquelles nous sommes engagés, qu'il n'y a pas de distinction entre notre rôle politique et notre rôle de cinéaste. Nous nous trouvons être des cinéastes, c'est une fonction et un plaisir. Mais ce n'est pas seulement en tant que cinéastes tout court, mais comme cinéastes politiques et aussi comme individus sans caméra, avec nos corps, que nous sommes politiques et engagés dans toutes sortes de choses. On ne peut pas séparer nos fonctions de cinéastes de nos fonctions d'agitateurs politiques.

Les gens dont je parle, ces tendances communautaires en Amérique, ces groupes de gens qui représentent de nouvelles valeurs et la lutte pour elles, sont marxistes. Ils ne croient pas qu'on puisse incarner de nouvelles valeurs en batifolant vaguement, en s'ébrouant dans une société malade. On ne peut pas se tenir à l'écart en restant propre. Nous luttons contre ceux qui pensent que nous faisons des films surtout pour nous-mêmes, pour nous amuser et nous faire plaisir. C'est vrai aussi en partie, mais ce que nous faisons principalement c'est essayer de matérialiser ce que nous pensons, de le réaliser dans nos films pour changer le mode de pensée ici. Dans un film comme « The Edge », j'ai voulu m'adresser à tous les gens qui ont le sens politique, les faire se regarder eux-mêmes, les faire penser aux dangers et non pas leur faire plaisir, non pas les faire s'installer dans une pièce comme celle-ci et fermer les fenêtres.

Tout cela s'est précisé depuis quelques années. Le choix politique pour un homme jeune est beaucoup plus clair qu'il ne l'était à la (suite page 61)



JACK RADER, GERALD LONG, PAUL HULTBERG ET THEODORA BERGERY DANS « THE EDGE ».



En marche

«The Edge» se présente littéralement comme ce rapport de police dont certains critiques avaient fait il y a quelques années un idéal utopique au cinéma. Le dossier comprendrait les fiches signalétiques de treize individus, un petit film d'amateur (Dan sur les marches du Capitole), puis les minutes de six journées, séparées l'une de l'autre par un noir et les bruits (machine à écrire, affairements divers) d'un bureau de police. Ce cadre discrètement imposé n'est ici que procédé, d'ailleurs le seul du film, et efficace. Ce qui compte, c'est de plonger immédiatement dans la confusion qui est celle du groupe, mais sans la partager. Les fiches se succèdent trop vite pour être lisibles, des gens parlent par allusions à des faits que nous ignorons, le son d'une conversation à trois personnages (un coup de téléphone de Tom à Dan, puis un échange de répliques Tom-Sinclair), dont deux encore non introduits, se superpose à l'image d'un de ces personnages (Tom) marchant et parlant (sans qu'on l'entende bien sûr) avec un quatrième (Peter), inconnu jusque-là lui aussi.

A la différence des films consacrés à des petits groupes d'hommes, «The Edge» évite toute présentation schématique visant à identifier chaque caractère à une idéologie ou du moins à une série de traits précis ; à la différence aussi de ces films de petits groupes, ce film de groupuscule embrasse autant de personnages que possible pour la lisibilité de ses 105 minutes : les treize des fiches prégénériques. Il n'y a donc pas de présentation individuelle, partant de progression psychologique. Chaque indice (d'une différenciation sociale, personnelle, clinique, d'une évolution, etc.) est donné sur le même ton, comme accompli, désormais immuable, donc inquiétant ; comme les reporters caméramen qui ne filment jamais les premiers remous d'une bagarre, mais n'interviennent que dans le fort de la mêlée, Kramer ne donne les faits qu'une fois assimilés par les individus. D'être ainsi fermé sur lui-même et au passé, le film est plus angoissant. Dès le début, tout est perçu comme menace : la présence de ce magma de noms, d'âges, de biographies, le bruit du projecteur 16 et l'ambiance du bureau de police révélant la présence d'un autre spectateur entre nous et le film, l'énigmatique voiture qui suit Dan dans la rue aux deux premiers plans, la voix qui lui parle, dès la première réplique, pour le décourager : Toller, un peu à l'écart et au-dessus du groupe, à la fois porte-parole et mauvaise conscience, le représente dans sa forme abstraite, sa détermination, avant même son entrée en scène.

Cette opacité rend compte peut-être de l'inexplicable cohésion de ces treize personnes mal assorties, le fait de la simple existence du groupe, dont un conflit avec l'extérieur, loin de le raffermir, aurait tôt fait de révéler les failles, ce qui a lieu à la fin. Le déroulement du film rappelle constamment que ses protagonistes existent et agissent, comme dans une éprouvette, sous l'œil de la police, privés de leur secret, trop dérisoire même pour mériter une intervention : le voyeurisme de la caméra devient celui de la police, justifiant ainsi l'intervention mécanique de la prise de vues. Dans ce film de la claustration, deux très brèves scènes seulement, ressenties comme désaccordées, autorisent une vie indépendante des préoccupations du groupe à des personnages : Max au lit avec une fille inconnue (deuxième jour), après qu'on l'a vu, la nuit précédente, baratiner en vain Sally, et (troisième jour) Sinclair à son école (dans le lieu de travail de Peter, l'usine, font au contraire irruption tour à tour — troisième jour — Dan, puis Didi, dans un dialogue amoureux en off).

Pour le reste, le groupe est ramassé sur soi-même, soignant la mise en scène de ses rapports intérieurs (crises confortables, soirées, etc.). La décision de Dan de tuer le Président, il la chérit et la nourrit, sans manifester d'envie particulière de la mettre à exécution, mais en la portant partout avec lui comme un costume ou une compagne voyants, que les autres considèrent avec une curiosité à peine alarmée, et quelque peu narcissique. En cela il répète le protagoniste de «In the Country», qui remuait son passé pour prouver la possibilité de son retour à une activité politique, en fait limitée au spectacle des actualités TV, et qui conservait chez lui un fusil précautionneusement emmailloté. La violence reste une possibilité, un espoir, alors qu'en fait il n'est jamais permis que de l'exercer sur soi-même : Dan se suicide à peine interpellé par des policiers. La régression du personnage de «In the Country» était encore plus évidente, en marge lui-même d'une zone marginale, utilisant la maison des autres comme une cachette, pour y jouer à vivre et flatter ses peurs sans pouvoir être touché. Autre reflet de ce personnage, à un autre âge, Bill, que révèle son agressivité, son besoin infantile d'être regardé, ses jeux avec son magnétophone.

Pour eux comme pour les autres, le groupe, force lointaine et présente déjà dans le premier film de Kramer, n'existe que de l'indécision individuelle. Son ciment est une manière de se fermer, de s'assourdir. La limite serait de se détruire pour libérer l'énergie des

autres par la peur, comme les « rêveurs de l'absolu » de la Volonté du Peuple (idée conçue par Dan, formulée par Tom). Mais, au lieu d'exiger d'être exécutés comme les anarchistes russes, les autres s'éparpillent, rattrapés par leurs peurs intimes et leurs névroses, comme le voyait Sinclair, témoin aîné, un peu à l'écart (un peu le Puck de « Prima », auquel fait allusion un plan rapide) : Michael retourne à sa poterie, Tom, qui errait de couple en couple en posant des questions, repart faire de l'agitation en Californie, Peter quitte sa femme, tous rejetant le projet de Dan dans un passé où il voisine avec « l'été fou de 1874 ».

L'analyse du film semble toujours renvoyer à celle des personnages. Pour leur évidence sur l'écran, débarrassée semble-t-il de tout médiateur technique ou histrionique entre eux et nous, Jonas Mekas s'est cru en présence d'une « variante ou d'une extension du C.V. », alors que le problème ne se pose plus : les acteurs ne jouent pas leur propre rôle devant la caméra. Seulement cet intermédiaire de la fabulation n'est pas ressenti comme tel. Contre-preuve, « Troublemakers », où les gens jouent leur propre rôle en feignant d'ignorer la caméra et, trouvant leur place dans une construction plus rigoureuse et plus didactique, s'identifient à des stéréotypes (le chef de la police, l'agitateur, le passant non concerné, etc.). Entre « Troublemakers » (de Machover et Fruchter), « In the Country », « The Edge », il y a de précises correspondances ; une phrase d'un film peut renvoyer à un personnage ou une situation d'un autre — non qu'il y ait rien d'une ambition de démiurge, balzacienne, dans l'entreprise, mais tout simplement que la réalité a assez peu changé dans l'intervalle et que les films s'attachent à suivre les fluctuations de la collectivité en donnant le poids juste des choses. Ce sont les trois moments successifs d'une même respiration, d'un regard de moins en moins insistant, sur un groupe dont la présentation n'est plus filtrée par le fait de l'interprétation ou de la technique. Il est difficile de parler de fiction ou de dramatisation, parce que l'œuvre s'inscrit dans l'arc d'un ensemble tendant justement à faire disparaitre une distinction direct-non direct, où les films ne seraient plus que des témoignages, des pièces d'un discours, chacun découvrant un peu plus, effaçant un peu de nos terres inconnues dans le visage de la gauche américaine. Il s'y agit de diverses phases d'une même lutte, consistant surtout jusqu'à présent en échecs, remises en question, tactiques erronées. Echec de l'agitation dans les communautés pauvres, constaté dans la zone noire de Newark après trois différentes manœuvres (« Troublemakers ») ; après le repli de « In the Country », reprise d'une activité puis, à la fin, d'une action politique (« The Edge »). Les premières bobines des « Newsreels » (1) sont un début de réponse à l'interrogative du dernier plan de ce film (le vase de Michael, enfin débarrassé des couches de terre qui l'alourdissaient, d'une minceur parfaite) : leur propos est aussi concret que possible : comment refuser le recrutement, reconnaitre les armes de la police, accomplir des actes tactiques avant d'être politiques, etc. (Pour l'instant, l'entreprise est en panne, faute de moyens financiers).

« The Edge » est déjà, préparation aux « Newsreels », un mode de création collective. Les personnages sont projection à la fois du cinéaste et de chaque acteur, appelé à une recréation « de l'intérieur », de toutes pièces, de son personnage, au départ à peine une succession de mots. Accessoirement, presque toute l'équipe se trouve désormais des deux côtés de la caméra à la fois. Cette liberté laissée au film de se faire, projet de beaucoup de films aujourd'hui, mais le plus souvent dévoyé par les labeurs du tournage, on la trouve ici, mais au service ni de la spontanéité ni d'une élaboration didactique. La transparence n'en est que plus grande ; d'où la gêne devant le mur enlevé du théâtre (voir plus haut). Mais si le film de Kramer est reflet d'une partie de la gauche newyorkaise passée à l'action militante, il répond à autre chose, à des incertitudes, des faiblesses, qui placent le cinéaste lui-même, au stade du film, en décalage par rapport à son milieu ; en marge (« Mes sujets, mes intérêts, mes sympathies, s'adressent au nouveau cinéma, et pourtant je retiens encore beaucoup de la structure narrative, parmi d'autres éléments, la surface du film restant conventionnelle » — présentation de « In the Country » à Pesaro) par rapport à son attitude plus radicale de militant (Kramer dans « Troublemakers » : « J'ai d'énormes préjugés à l'encontre de la politique ; toute ma vie, j'ai essayé de découvrir à quel point le système politique est écœurant, et je ne vois pas vraiment comment on peut tout à coup s'y introduire et le changer. ») La culture européanisée de Kramer ne suffit pas à rendre compte de ce désaccord : le cinéaste est acculé à l'individualisme (la plupart des amis de Kramer trouvent « In the Country » « désagréable » ; voir les réactions similaires à tous les films ostensiblement politisés de la part des partis, tendances, etc., concernés). De cette déviation du projet du film nait sans doute pour une grande part sa beauté (un film, d'être collectif, perdrait son sens polémique ; il est impossible de faire œuvre révolutionnaire, puisque celle-ci ne peut s'identifier qu'à l'individu et seulement peindre la collectivité, le cinéma ne peut donc être que terroriste). Leçon à tirer de Kramer (et de J.R., J.-M. S., etc.) : aller vers un effacement, qu'on sait impossible, de l'auteur.

Bernard EISENSCHITZ.

(1) Cf. Manifeste des « Newsreels » in Positif, n° 97.



« The Edge » : Jeff Weiss et Gerald Long.



1

2



le cahier critique

1 Monte Hellman : L'Ouragan de la vengeance (Cameron Mitchell, Tom Filer et Jack Nicholson).

2 François Truffaut : Baisers volés (André Falcon, Simono, Jean-Pierre Léaud, Catherine Lutz et Harry Max).

"Rêves mouvants"

BAISERS VOLES Film français en Eastmancolor de François Truffaut. **Scénario original et dialogues** : François Truffaut, Claude de Givray et Bernard Revon. **Images** : Denys Clerval. **Cameraman** : Jean Chiabaut. **Assistant-réalisateur** : Jean José Richer. **Son** : René Levert. **Montage** : Agnès Guillemot. **Script** : Suzanne Schiffman. **Décors** : Claude Pignot. **Directeur de production** : Claude Miller. **Interprétation** : Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine Darbon), Delphine Seyrig (Fabienne Tabard), Michel Lonsdale (Monsieur Tabard), Daniel Ceccaldi (Monsieur Darbon), Claire Duhamel (Madame Darbon), André Falcon (Monsieur Blady), Harry Max (Monsieur Henri), François Darbon (l'officier), Serge Rousseau (le « drôle de type »), Jacques Delord (le prestidigitateur), Simono (l'ami du prestidigitateur), Marie-France Pisier (l'amie d'Antoine). **Production** : Les Films du Carrosse-Artistes Associés Productions. 1963. **Distribution** : Artistes Associés. **Durée** : 95 mn.

« Baisers volés » très modestement se donne (et la critique ne se donne pas la peine d'aller plus loin) pour une chronique nostalgique des « années d'apprentissage », récit multibiographique (Truffaut n'en étant pas la seule source) au ton doux-amer, entremêlant comme en une giration kaléidoscopique teintes et sentiments variés, la tendresse à l'ironie, procédant par taches éparses et complémentaires : florilège des traits et qualités dont il est convenu qu'ils caractérisent la « Truffaut Touch ».

« Baisers volés » est fait de tout cela, bien sûr, mais sans être pour autant de toutes ces pièces rapportées, de ces bribes mémorielles un assemblage au petit bonheur, patchwork où rencontres, contrastes et appariements seraient purement accidentels. Disons qu'on y ressent l'assez merveilleuse impression d'une liberté totale du récit, d'une errance « naturelle » à travers les événements, insouciante des ponts et enchaînements : chaque séquence isolée des autres par trouées spatio-temporelles, l'ensemble comme une suite de sketches mis bout à bout, ou précisément les chapitres d'une autobiographie décousue : l'armée, les putes, le constat d'adultère, l'agence de détectives, le magasin de chaussures, le « lys dans la vallée », etc. Disons aussi que cette tonifiante impression d'un désordre sans contraintes, que cette qualité d'aisance et de spontanéité (dues paradoxalement aux conditions du tournage : en pleine affaire Langlois, Truffaut luttait sur les deux fronts, le matin au Comité de défense, et le soir aussi), ne sont pas uniquement fruit de hasards heureux, fonction de l'aléa. Bien qu'opposée en tout aux carcans narratifs traditionnels et à leur artificialité, la liberté narrative de « Baisers volés » est pourtant surveillée et construite ; la dérive, le désordre apparent du récit sont structurés — et en vue peut-être précisément de cet effet de décousu. Comme « La Mariée était en noir » — auquel pourtant il ne ressemble a priori pas du tout — « Baisers volés » se déroule et lit à la façon d'un dépliant. Chaque pan du récit brise à angle droit avec le précédent, part dans une tout autre direction ; la succession de ces séquences divergentes créant l'impression que le film procède par zigzags. Zigzags, par exemple, dans la chronologie, qui paraît, comme encore dans la « Mariée », totalement imprécise, floue, délibérément innorée, laissée flottante. Mais aussi dans la logique du héros : retours en arrière, changements d'axes qui sont et restent inexpliqués... Autre trait commun aux deux derniers films de Truffaut, cette volonté d'éviter toute explication, donc psychologie et même vraisemblance ; et par-là ces films marquent, semble-t-il, un changement radical dans la démarche de Truffaut et sa conception du cinéma : le souci de réalisme liquidé au profit d'une crédibilité due à la seule force de cohérence du film.

Personnages, rencontres, situations, tout le film procède donc par à-coups, comme si à chaque fin de scène la page était tournée, la piste brouillée, de nouveaux indices venant rompre le fil des premiers et faire repartir l'enquête de zéro.

Enquête ? En ceci que, à celle que mène le héros et qui a pour effet de nouer la fiction s'ajoute, mimétisme de la forme du film à son thème, l'enquête dont le héros lui-même est l'objet de la part du film (et de Truffaut, à la recherche de quelque chose de perdu, le Temps) puisque ne sont livrés, du retour de Doinel à la vie civile, que faits isolés, fragments sans suite, dont la jonction, qui les éclaire, se fait par le mouvement même du film, donc son intelligence par le spectateur. Nul hasard non plus à ce que ce schéma moteur de l'enquête soit celui aussi de « La Mariée » : dans l'un et l'autre film, le souvenir guide une recherche qui se réalise pan par pan, mémoire en marche démasquant séquence après séquence la raison qui la meut : nulle autre, ici comme là, qu'un certain travail de la mort.

Car à l'enquête de Doinel et à celle sur lui s'ajoute celle que conduit tout au long du film, en filigrane de chaque digression, « l'ennemi du provisoire », l'amant définitif (montré, jusqu'à la révélation finale et par brouillage supplémentaire, comme un flic de plus) — en qui il est difficile de ne pas voir très directement un (et peut-être le seul pour tout le film) porte-parole de l'auteur, prenant par-là quelque distance vis-à-vis de sa jeunesse reparcourue.

Bien sûr, « Baisers volés » n'est qu'en surface le film des remembrances heureuses, des chances de la Rencontre. Bien sûr, progressant selon le principe des associations d'idées (de faits, de personnes) propres aux rêves et à leur analyse (et aux chansons de Trénet), il n'emprunte pas seulement à ceux-ci leurs libertés et couleurs fanées : mais aussi l'obsession de l'échec, la répétition des ruptures et écarts. Outre la construction même du film, qui témoigne, par ses sautes et contrastes, de cette référence aux processus oniriques, il y a la façon de diriger les acteurs, en constant décalage les uns par rapport aux autres, comme s'ils ne jouaient pas en face, mais séparément, chacun poursuivant sa propre logique de jeu (scène du renvoi de l'armée, ou du lit avec Mme Tabard, ou encore du pédéraste), chaque personnage de fait isolé, au moment même de la rencontre, des autres, poursuivant pour son propre compte le provisoire et bientôt rompu avènement du rêve qui le mouvait. « Baisers volés » : rêves brisés, et pourtant tragiquement toujours nourris de l'obstination de chaque personnage. Pages toutes différentes, tournées l'une après l'autre, mais dont la commune mesure est de l'être définitivement. Le même mouvement du film qui relie l'un à l'autre chaque îlot de personnages achevant de rompre leurs amarres et les laissant, solitudes pareilles un instant réunies, dériver tout de bon. — Jean-Louis COMOLLI.

Cinq points de rupture

RIDE IN THE WHIRLWIND (L'Ouragan de la vengeance). Film américain de Monte Hellman. **Scénario** : Jack Nicholson. **Images** : Gregory Sandor (Eastmancolor). **Musique** : Robert Drasnin. **Interprétation** : Cameron Mitchell (Verna), Jack Nicholson (Wes), Tom Filer (Otis), Millie Perkins (Abigail), Katherine Squire (Catherine), George Mitchell (Evan), Dean Stanton (Blind Dick), Rupert Crosse (Indian Joe), B.J. Merholz (Edgar), Peter Cannon (Hagerman), James Campbell (Hagerman), Brandon Carroll (Quint Mapes), John Hackett (Winslow), William A. Keller (Roy), Charles Eastman. **Production** : Jack Nicholson, Monte Hellman, pour Proteus Films, 1965. **Distribution** : Galba Films. **Durée** : 82 mn.

THE SHOOTING (La Mort tragique de Leland Drum). Film américain de Monte Hellman. **Scénario** : Adrien Joyce, inspiré d'une anecdote racontée par Jack London. **Images** : Gregory Sandor (Eastmancolor). **Musique** : Richard Markowitz. **Interprétation** : Warren Oates (Willett Gashade), Will Hutchins (Coley), Millie Perkins (la femme), Jack Nicholson (Billy Spear),

B.J. Merholz (Lelan Drum), Guy El Tsosie (l'Indien), Charles Eastman (le barbu). **Production** : Jack Nicholson, Monte Hellman, pour Proteus Films, 1965. **Distribution** : Galba Films. **Durée** : 82 mn.

« Puisqu'elle est transgressive, toute aberration doit être tenue, à l'inverse, comme émergence possible d'un autre système » (Ricardou - « L'Or du Scarabée »).

« The Shooting », « L'Ouragan de la vengeance » dérivent d'un genre, le Western, ensemble de formes rythmiques codées promotrices d'une efficacité qui parle, tout en la refoulant, l'artificialité d'un mythe, dès lors vraisemblable, « naturel ». Ce code est régisseur de distributions constantes, entérinées par une longue complicité du tandem spectateur-créateur : le couple manichéiste Bien-Mal réparti selon les règles du jeu capitaliste.

C'est cette statique qui est remise en cause par Monte Hellman, donc l'idéologie qu'elle sous-tend consciemment ou non. Il n'est sans doute ni le premier ni le seul à procéder ainsi. Quoiqu'il en soit, cette crise, sinon l'annonce d'une véritable mutation, est en tout cas le symptôme d'une **rupture.**

Ce retournement n'est en rien un quelconque pastiche de genre (Mekas, ou « Spaghetti western ») qui, tout en l'inversant, participe du système qu'il distancie. Le changement d'axes opéré ici est lié au contraire à un changement d'écriture radical, qui touche en premier lieu aux fonctions de la durée. La notion de « réalisme » n'en est pas pour autant intentionnellement mise en cause (continuité — homogénéité apparente du temps ; continuité des personnages par leurs motivations). Elle semble plutôt **rectifiée** ; réimposée souverainement, purifiée des techniques instituant le western standard.

1) **Le temps.** Forcené. Bloc sans failles, lisse et continu. Lenteur accumulée jusqu'à l'éblouissement. Ni à-coups dramatiques, ni ruptures de tempo, ni répartition des plans en vue d'une efficience.

A l'opposé, cette persistance fascinée paraît se reproduire sans intervention d'aucune sorte, absolument seule à partir d'un centre incertain qui la diffuse et fait surgir en creux l'élan, obstiné comme elle, des motifs sur l'image. Après un quart d'heure, vingt minutes, de projection, l'espace devenu secondaire, perd de sa matérialité, de sa définition. L'image étant désormais moins une configuration déterminée que le lieu de cette force, là, sous elle, qui l'aligne. Le film, miné par cette pulsion « quelque part en dessous », par cet immense silence progressivement tendu, substitué à sa composition, perd toute stabilité et verse très vite, pour peu qu'on s'y laisse emporter, dans l'hallucinatoire.

Frustré de la stupéfaction calculée du western traditionnel, le lecteur reste libre, même déçu, irrité par ce temps qui casse le discours convenu. Il vit désormais une durée analogue à celle, lancinante, de son pouls, passivement éprouvée. Ainsi deux effets :

Le « réalisme » des deux films, après sublimation des procédés de tradition, échappe à toute pertinence. Le temps filmique, par excès de statisme, finit par indiquer son existence propre, et jusqu'à l'asphyxie.

Mais surtout ce langage neuf fait ressortir, par différence, la syntaxe institutionnelle du western et par contrecoup, parce que c'est la même chose, du film hollywoodien. Le code de naguère se démasquant — sinon s'explicitant — lorsque ses thèmes sont décodés à travers une nouvelle grille.

2) **Le lieu.** De ce fait, inévitable, un type original de lieu, sans rapport avec les images du western d'Epinal. Une enceinte synthétique, d'indétermination croissante, non pas signalée comme réalité artificielle mais déjà considérée comme contour arbitraire.

Des montagnes, le soleil, une cahute, des pistes, tout cela sans dénominations (celles-ci, conservées lorsque absolument nécessaires au récit, prennent de par la pénurie de signes, une dimension quasi mythique). Lieux du Tout et du Rien, fondamentaux, et qui se refusent à toute perspective anecdotique. Centres de réception flous où le mythe révèle à la fois la rigueur de son armature et l'imprécision de ses données.

3) **Personnages.** Les personnages de « The Shooting », de « L'Ouragan de la vengeance » parcourent un tracé, suivent une direction, dont les pulsions ne sont jamais justifiées — formulées par des motivations, morales ou autres. Les personnages, ces figures d'ombre qu'ils dessinent, vont on ne sait où, viennent d'on ne sait où, s'arrêtent on ne sait pourquoi, un point c'est tout.

Ce qui est révélé ici, c'est moins le sens de leurs conduites que, là encore, la **force**, point central et vecteur, « abstraction sensible », forces diversifiées, combinées en jeux multiples (par exemple sexualité — entre Millie Perkins et les trois hommes dans « The Shooting » ; ou fuite en avant perpétuelle dans le temps, incontrôlable, dans « L'Ouragan de la vengeance »). Forces en tout cas qui, contrairement à la « mise en scène » toujours productrice d'une symbolique de « caractères » (et l'on sait aujourd'hui à quel type de culture appartiennent ces dénominations), sont à lire dans leur littéralité stricte de **mouvements.** Blocs compacts et totalisants, centres à la fois vides et pleins, personnels et impersonnels des corps. Profondeur sourde, informulée (avant la formulation) établie textuellement et matériellement, sans « mystères », sur l'écran.

4) **Lecture.** Le western, traditionnellement, animait des figures de base (cow-boy, tueur à gages, sheriff) à la crédibilité fondée sur une personnalisation psychologique complémentaire (anecdote, antécédents sociaux, etc.), dispensée par le dialogue et la « mise en scène ». Personnalisation situant le personnage filmique nettement en dehors ; **à l'extérieur** de la réalité du lecteur.

Hellman, au contraire, conserve les figures de base, sinon leurs définitions complémentaires, complaisamment estompées. Un dialogue énigmatique, vide de signes. Une gestuelle fonctionnelle sans « expressivité ». L'un comme l'autre laissant ouvertes les grandes structures qui, par contre-coup, changent les perspectives de la lecture. Aucune différence d'ordre biographique n'empêchant plus l'identification, le lecteur n'est ainsi plus maintenu à l'extérieur, il pénètre **dans** le film, le vit en même temps qu'il se vit, s'y incarne en échos à la fois proches et lointains, familiers mais toutefois dissemblables, opaques et, cependant, clairs.

5) **Le tout.** Alors que, dès qu'il se parle selon une caractérisation individualisante et typique, le personnage capte la totalité de l'attention sur l'écran, en s'imposant comme plan unique et « normal » de lecture, il suffit au contraire que toute énonciation psychologique lui soit refusée pour qu'il revienne au niveau du « reste » — accessoires, paysages — et dépasse en la brisant définitivement cette stratégie perceptive alors révélée comme telle. Ainsi en est-il dans les deux films de Monte Hellman où l'acteur n'est plus qu'un poids, questionnant et mouvant en direction, une force parmi d'autres forces, à la fois spécifique et englobée.

Sébastien ROULET.

La ville-idée

AEROGRAD (AEROGRAD). Film soviétique de Alexandre Dovjenko. **Scénario :** Alexandre Dovjenko. **Assistants-réalisateurs :** Ioulia Solntzeva et S. Kevorkov. **Images** : E. Tissé (extérieurs), M. Guindine (studios), N. Smirnov (vues aériennes). **Interprétations :** S. Chagaïda (le chasseur Glouchak), S. Stoliarov (l'aviateur, son fils), S. Chkourat (Khoudianov), B. Dobroravov (Chabanov). **Production :** Studios Mosfilm et Ukrainfilm. 1935. **Distribution** : D.I.C. **Durée :** 80 minutes.

Prenant sa source dans le procès légitime de construction du socialisme, « Aerograd » est comme le moment où l'arc se tend, une fois arrêté le lieu où la flèche ira se fixer.

Il est bâti comme un chant orchestré en sa fin, une fois consommé le conflit — la crise — par le mouvement créé par l'accumulation des escadrilles mobilisées (voir l'aisance et le bonheur à filmer les airs, pour Dovjenko) et l'énumération de leur lieu d'origine.

Cinéma idéologique (avoué).
Cinéma lié à une pensée politique globale, non « affirmée », si l'on peut dire, mais qui cependant le remplit.
Cinéma idéologique, donc de la conscience, non de l'action ou du problème.
Envolées lyriques : secrétion de l'humanisme idéologique qui a profondément imprégné la culture russe (jusque de nos jours, sauf les premiers films d'Eisenstein), chrétienté qui anime les plis du sol culturel européen et russe, et dont la Révolution même n'arrive pas à se désolidariser.
Donc cet humanisme socialiste, que nous savons légitime en tant qu'idéologie politiquement agissante, implique en revanche, sous peine de perversion de la science marxiste, le préalable d'une critique radicale de tout humanisme théorique, de toute conception fondée sur la notion d'essence humaine.
Aerograd, moins ville réelle qu'idée, animatrice des éléments du film, à la fois son centre et sa circonférence, est liée à lui comme la mousse au savon.
A ce niveau le spectateur, à l'issue de la projection, ne bénéficie que du statut du jeune Tchouktche qui, après avoir couru sur ses skis « pendant quatre-vingt soleils » pour venir étudier dans la ville, apprend qu'elle n'est pas encore construite. « Eh bien je la bâtirai et puis j'étudierai », dit-il.
Si défenseurs de la ville et thème de ses ennemis s'entrelacent et se fondent par touches laconiques, c'est qu'il y a là l'injection nourrie en permanence de la combinatoire argument/construction qui va promouvoir, de manière mêlée, à la fois cognitive et émotive, une substance de ciné-poème où thèmes et variations à travers l'axe qui les supporte se disputent le tronc du film.
Les lois optiques qui président à la fiction mise en place, prises d'abord dans la logique purement conventionnelle du récit (le spectateur doit ajouter foi à l'invraisemblable fantaisie ou abandonner sa vision), se trouvent en proie à l'envahissement de toutes les fictions possibles, celle que l'auteur choisit n'étant finalement ni plus ni moins arbitraire qu'une autre (schématisation et dramatisation excessive renvoyant au théâtre et plus, à l'opéra).
Ainsi, d'une série de notations frappantes, de :
— Chabakov, le russe blanc qui incite les vieux croyants à la révolte, consumé de haine,
— l'espion japonais à qui on demande de dire quelque chose pour la dernière fois, et c'est du venin qui sortira de sa bouche, accompagné de courbettes courtoises,
— l'insert incompréhensible de la danse du samouraï dont l'étonnant déploiement dans le film nous donne la mesure de son impossible intégration en la communauté, que le japonais veut conquérir.
Sur ce projet de la ville sont accolées des séries de thèmes, eux-mêmes mythiques, s'appuyant sur des protagonistes curieusement étoffés en personnages légendaires. Il n'est pas là de grossièreté formelle. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention. La signification d'un tel film aujourd'hui se déplace aussi.
Certes, en ajoutant notre situation à la lecture que nous faisons d'une œuvre, l'on peut réduire son ambiguïté (et c'est ce qui se passe ordinairement) ; mais cette situation, changeante, compose l'œuvre, elle ne la retrouve pas : l'œuvre ne peut pas protester contre le sens que nous lui donnons du moment que nous nous soumettons nous-mêmes aux contraintes du code symbolique qui la fonde, c'est-à-dire du moment que nous acceptons d'inscrire notre vision dans l'espace des symboles ; mais elle ne peut non plus authentifier le sens, car le « code second de l'œuvre est limitatif, il n'est pas prescriptif ».
Le cinéaste a à détacher un discours second de l'engluement des discours premiers que lui fournissent le monde, l'histoire, son existence, bref un intelligible qui lui préexiste, car il vient dans un monde plein de langage et il n'est aucun réel qui ne soit déjà classé par les hommes : naître n'est rien d'autre que trouver ce code tout fait et devoir s'en accommoder. Si le cinéaste avait vraiment pour fonction de donner une première voix à quelque chose « d'avant le langage », d'une part il ne pourrait faire parler qu'un infini ressassement, car l'imaginaire est pauvre (il ne s'enrichit que si l'on combine les figures qui le constituent, figures rares et maigres, pour torrentielles à qui les vit), et d'autre part le cinéma n'aurait nul besoin de ce qui l'a pourtant toujours fondé : une esthétique. Il ne peut y avoir une esthétique de la « création » (élaboration) mais seulement de la variation et de l'agencement.
Toutes les esthétiques se sont employées à distancer le nommable, qu'elles sont condamnées à doubler (sublimation de cette attitude chez Straub). Ce sont entre autres : la rhétorique, qui est l'art de vaincre le banal par recours aux substitutions et aux déplacements de sens (Godard), l'agencement, qui permet de donner à un message unique l'étendue d'une infinie péripétie (films noirs américains) ; l'ironie qui est la forme que l'auteur donne à son propre détachement (Polanski), le fragment ou, si l'on préfère, la réticence qui permet de retenir le sens pour mieux le laisser fuser dans des directions ouvertes (Antonioni), toutes ces « techniques », issues de la nécessité, pour le cinéaste, de partir d'un monde et d'un moi, que le monde et le moi ont déjà encombrés d'un nom, visant à fonder un langage indirect, c'est-à-dire à la fois obstiné (pourvu d'un but) et détourné (acceptant des stations infiniment variées) : c'est une situation épique.
La Révolution fut par excellence l'une de ces grandes circonstances où la vérité, par le sang qu'elle coûte, devient si lourde, qu'elle requiert, pour s'exprimer, les formes mêmes de l'amplification théâtrale (c'est dans ce sens qu'on peut comprendre des films comme ceux d'Eisenstein ou « Terre en transes »). Ce qui parait aujourd'hui de l'enflure n'était alors que la taille de la réalité — cette écriture qui a tous les signes de l'inflation fut une écriture exacte. — Farouk BELOUFA.


« Aerograd » de Alexandre Dovjenko.

CLARKE

(Suite de la p. 32.) vie en commun, mais on aura aussi par exemple deux types qui descendront la rue en se racontant ou en vivant une sorte d'histoire. Bref, il y aura de tout. Et à la fin, toute la population de la planète partira pour Mars, excepté les gens de San Francisco qui auront le droit de rester. C'est comme ça qu'ils gagneront la révolution : ils renverront tous les gens après les avoir marqués d'un signe qui signifie « ne revenez pas ». La forme du film sera aussi libre que possible, mais ce qu'il sera, on le devra aux enfants de la ville, qui sont merveilleux, très attachants, et qui ont un sentiment de la vie absolument extraordinaire.

Cahiers Peut-être avons-nous là une véritable révolution, et qui va plus loin, sur bien des points, que l'idée que nous nous faisons de la révolution.

Clarke Nous nous en sommes en tout cas approchés plus près que jamais. Nous avons créé une situation absolument originale. Mais peut-être avons-nous aussi recréé ou retrouvé certaines choses car on m'a dit qu'il y a eu par exemple dans l'histoire de la France certaines choses un peu analogues au mouvement hippy. Et sans doute retrouverez-vous ces choses à partir de ce que nous, nous avons fait.

Cahiers Dans le genre, il n'y a rien eu chez nous, et il n'y a toujours rien que de très superficiel. On peut trouver en certains pays d'Europe quelque chose d'analogue, par exemple en Hollande, en Angleterre, en Allemagne, en Scandinavie, mais je crois pas un tel mouvement possible dans des pays de tradition latine et catholique.

Clarke Croyez-vous? Peut-être faut-il seulement attendre quelques années de plus. Mais cela dépendra aussi du succès qu'aura la révolution aux Etats-Unis. Si nous échouons, alors inutile d'y penser. Mais si cette révolution réussit, alors sa logique fonctionnera tôt ou tard pour tout le monde. Vous aussi. Et cela commencera, comme chez nous, par les fils de la bourgeoisie qui auront les premiers senti les dégoûts et les dangers de notre civilisation. Et ça s'étendra, comme chez nous, à toutes les couches de la société. Mais chez nous rien n'est gagné, et l'on essaye toujours de les récupérer, les noyer, c'est-à-dire les tuer. Car la société n'est pas idiote. Elle réalise très bien que le Mouvement (qu'on l'appelle hippie, au sens large, ou qu'on lui donne un autre nom) est en train de s'étendre et qu'il n'y a pas de ville et d'université où il ne se soit implanté. La question est donc : comment (commercialement ou non) les récupérer? Mais sont-ils récupérables ? Car, justement, ils sont allés si loin qu'on peut à peine les atteindre. Ils ont déjà réalisé un genre de vie parallèle, sans argent, sans propriété, sans rien excepté l'essentiel : le manger, le dormir, l'amour. En d'autres termes, ce que le monde entier aura à affronter dans quelques années, ces enfants sont déjà en train de l'essayer aujourd'hui. Car avec l'évolution technique, on en arrivera bientôt à ne plus avoir qu'à presser le bouton, et alors ? Quoi faire et comment ? Comment vivre pendant les vingt-quatre heures du jour ? Il nous faudra revenir à une forme plus primitive de société.

Cahiers Mais pas au terme d'un processus aussi idylliquement technocratique que vous dites. Car en fait le point de départ de la révolution actuelle est le suivant : refuser la société de répression — qui se confond avec la société de consommation et de production. C'est peut-être, et même sûrement, magnifique, mais il faut bien savoir dans quelle voie on s'engage (soit pour s'en réjouir, soit pour le déplorer) : car une fois que nous aurons une société non répressive, nous aurons aussi une société non productrice (et non consommatrice évidemment) — un peu ce que Claude Lévi-Straus appelle, par opposition aux « sociétés chaudes » que sont les nôtres, une « société froide ». Nous en reviendrons donc à un état (sans doute très heureux) de l'humanité : celui à peu près de l'âge de pierre. Et en ce sens-là, il faut se préparer à un retour à la primitivité.

Clarke Tout vient de ce que nous continuons à penser que l'âge du progrès se poursuivra, alors que vous ne le pensez pas ou du moins vous pensez qu'il y a contradiction entre le progrès et la Révolution. Mais il n'y a pas de raison pour abandonner le progrès et retourner en arrière. Le progrès technique est là, il existe. Au point où en sont déjà les Etats-Unis, si la société le voulait, personne n'aurait besoin de travailler plus d'une heure par jour et nous produirions autant que nous voudrions. A partir de là, ne pourrions-nous avoir cette société libre qui repartirait à partir d'éléments simples de base, mais qui continuerait à vivre grâce aux avantages de cet âge scientifique qui est déjà là et dont nous pouvons profiter ?

Cahiers Je pense qu'il faut choisir, et que si nous voulons la société libertaire et « primitive », il nous faut abandonner toute idée de produire. Il faut savoir ce qu'on veut, et payer le prix, c'est tout. On ne peut pas jouer sur tous les tableaux.

Clarke Je pense que ce monde-ci, ces jeunes dont nous parlons, vont réussir la révolution de l'Esprit qui rendra la chose possible. Chez eux, il n'y a déjà plus de problèmes en ce qui concerne le partage, l'argent, tout ce qui nous a rendus, nous, esclaves. Ils ont aussi cette autre chose : qu'ils peuvent travailler en commun sur une œuvre d'art sans qu'il y ait pour cela un peintre qui revendique sa peinture. Donc, là non plus, il n'y a plus ni propriété, ni valeur marchande.

Si nous imaginons ce que pourra être cette future société (à savoir des groupes de petites communautés ou tribus, réparties sur tout le territoire des Etats-Unis, et reliées entre elles électroniquement par radio, télévision, films, bandes, etc.) nous aurons, en ce qui concerne le problème de la création, un mode de création collective, dans n'importe quel domaine, par échange rapide de l'œuvre entre différentes tribus, chacune devant ajouter sa touche à l'œuvre commune.

Mais ces tribus elles-mêmes bougeront, et même parcourront le monde. Nous avons d'ailleurs déjà eu une idée de ce genre : fréter un avion entier de hippies qui aurait parcouru les différentes capitales de l'Europe et qui se seraient installés partout pour donner leur libre spectacle. Tout le monde était d'accord, mais nous n'avons pu réunir l'argent pour l'avion. Eux, pourtant, ils avaient dépassé le stade de l'argent, car pour leur spectacle, ils ne voulaient pas être payés. Ils pensaient simplement que c'était là une chose gentille et agréable à faire et ils l'auraient faite.

Mais sur ce sujet, il ne faut surtout pas voir des films idiots et lire des articles tordus. Il faut les voir soi-même, ces jeunes, les rencontrer, leur parler, voir ce qu'ils sont, éprouver l'effet qu'ils font sur vous — et ils peuvent devenir très persuasifs. C'est vraiment une espèce différente. Ils ont la décontraction totale, la douceur, le sourire, la paix. Et ils ne sont pas des dizaines, mais des milliers, quel que soit le nom qu'on leur donne ou qu'ils se donnent. Et je les ai vus partout, dans tous les quartiers de toutes les grandes villes, dans toutes les universités. C'est une véritable croyance dans la fraternité de l'homme qui surgit et nous sommes en train d'atteindre un nouvel âge de l'humanité, que chaque religion a préfiguré et que depuis des années chaque groupe humain a en vain attendu.

Cahiers Cela implique d'abord qu'on se débarrasse des deux grandes idéologies répressives : le christianisme et le communisme.

Clarke Oui. Et nous avons trop perdu de temps à nous occuper de ce genre de croyance. Nous avons été roulés. Mais quelqu'un m'a dit quelque chose d'intéressant sur Marx : que quand on le lit complètement, y compris ses œuvres les moins connues, on découvre que, quand il parle du changement dans un pays comme les Etats-Unis, il envisage une société beaucoup plus anarchiste, finalement un peu analogue à celle que créent maintenant les jeunes hippies, et il ne considère pas la chose en terme de classe ouvrière.

En fait, pour ce qui est de la révolution, tout a commencé au mauvais endroit et de la mauvaise façon — et malheureusement, il n'était pas possible à l'époque que cela ait lieu aux Etats-Unis. Mais à l'heure actuelle, tout peut recommencer, et tout peut repartir de là, dans la mesure aussi où plus rien

ne se pose dans les mêmes termes. Le mouvement ouvrier a fait son temps, et les notions qui s'y rattachaient. La classe ouvrière ? Qu'est-ce que c'est ? Ce ne sont plus deux classes, mais deux types de civilisation qui s'affrontent, et au sein de la nouvelle civilisation, les anciennes distinctions ne sont même plus concevables.
J'espère qu'on verra un peu de tout cela dans mon film, qui sera un film didactique, je le répète, éducatif. Et si je fais ce film, et si je vous parle ainsi, c'est que je me considère comme étant fondamentalement la personne d'une cause, et je fais des films en fonction de cette cause. Je les fais pour que les gens comprennent, et pour comprendre moi-même, car pas plus que les autres, je ne sais tout.
En tout cas, ce film, on le verra, je l'espère. Mais paiera-t-on pour le voir ? C'est triste de penser qu'on doit payer pour voir un film. Est-ce la voie ou le monde aurait dû aller ? Non. C'est justement pourquoi il faut prendre l'autre. En tout cas, quand on verra ce film, j'aimerais que ce soit en pleine liberté d'esprit. Car mon film ne sera pas propagande. Une des raisons pour lesquelles j'ai aimé l'esprit de tout ce qui se fait à San Francisco, c'est justement parce que je n'en n'ai jamais vu l'équivalent dans le théâtre ou le cinéma dits politiques. Je n'ai jamais aimé le théâtre de propagande, l'agit-prop ni rien de ce genre. En fait, je ne connais que le Living Theater (outre les groupes hippies) qui ait su donner des modèles, des exemples, qui ait su vraiment expérimenter ce monde et proposer des modèles d'expérimentation qui soient à la fois totalement beaux et totalement politiques.
Mais tout ceci n'est qu'un départ. Le grand sujet, le grand objet c'est de provoquer la révolution, et pour commencer, nous autres cinéastes, nous avons à faire exploser le cinéma pour aider à d'autres explosions. Bien sûr, je me sens parfois angoissée, mais au-delà de cette angoisse, je reste accrochée à ce point précis de l'histoire que je tente de vivre et montrer.

IV. SAN FRANCISCO

Ces entretiens étaient déjà réalisés depuis plusieurs mois quand ils trouvèrent leur prolongement, en juillet dernier, à San Francisco, où je rencontrai Shirley Clarke en train de tourner.
Il ne s'agissait pas du film qu'elle annonce dans ces entretiens, mais d'un autre : « Ornette Coleman ».
Disons donc quelques mots de ce qu'il advint du premier et de la façon dont semble se présenter le second.
En ce qui concerne le projet « Hippi », tout se trouva peu à peu remis en question au fur et à mesure que le Mouvement (en même temps qu'il continuait à essaimer), traversait ses premières crises matérielles et morales. Ceci vaut d'ailleurs surtout pour la colonie-mère de San Francisco, ville dont le climat, tant au point de vue moral que météorologique, est particulièrement dur.
Il n'empêche que le Mouvement, au sens le plus vaste du terme, ne cesse de s'élargir, tâtonnant, à travers sa première crise de croissance, avant de trouver une nouvelle assise.
Il s'ensuivit que le film, en même temps que le Mouvement, se remit lui-même en question, et les premières interviewes et documents attendent la nouvelle forme et destination que leur donnera la suite du projet.
Sans doute, ainsi que l'explique Shirley Clarke, le film se poursuivra-t-il d'abord par l'exil intérieur de quelques jeunes hippies qui se rendront au désert pour se réfléchir avant de continuer le combat. Ensuite...
Pour le moment Shirley tourne ce « Ornette Coleman », film motivé par ledit musicien de jazz — qui vient d'ailleurs de terminer une suite symphonique (« Sun Suite of San Francisco ») dont la première (évidemment filmée par Shirley) devait avoir lieu à Berkeley. Outre qu'il y sera plusieurs fois filmé en action musicale, Coleman y sera par ailleurs invité à se dire et se jouer.
Le soir où nous vîmes Shirley, Patrick Straram et moi, elle tournait, seule et en sauvage, avec sa très petite équipe, sur les marches de l'Opéra de San Francisco qu'éclairaient seules sa présence et quelques petites lampes portées.
En haut des marches, il y avait une affiche-miroir portant ce titre : « Of Mirrors and Wars » (« Des Miroirs et des Guerres »), et c'est là le titre d'un court film réalisé par Ornette Coleman à l'intention de « Ornette Coleman ». Au même titre que ce premier film, s'y inclura un second, celui qu'a réalisé Denardo Coleman (onze ans, et fils du premier) dans et sur son école.
A la fin de la scène, pendant laquelle Patrick et moi eûmes à tenir les petites lumières et à prêter nos ombres, le miroir se perdit dans la fumée — et se brisa, en même temps que dans le film doit s'écrouler l'opéra.
Nous partîmes donc aussitôt sur le lieu du désastre, que figuraient les gigantesques ruines, non loin de là, d'immeubles en démolition ; et nous nous remîmes à tenir les lumières, et aussi jetâmes des pierres, cependant que le reste de l'équipe produisait une fumée de plus en plus dense. Shirley avait auparavant meublé les ruines de têtes, pieds, mains en caoutchouc destinés à figurer les victimes du cataclysme.
« Je n'ai pas eu le temps de beaucoup parler avec vous, cette fois, dit Shirley, mais ce que vous avez vu, c'est bien l'esprit du film, et ça doit suffire pour comprendre. »
Là-dessus elle partit pour un troisième lieu de tournage (un drive-in) cependant que Patrick et moi nous rendîmes à un meeting dans l'espoir que celui-ci nous éclairerait un peu plus sur les voies de la jeune Amérique.

KRAMER

(Suite de la p. 51.) fin des années cinquante et au début des années soixante. Le mouvement hippie a vraiment provoqué le passage, l'a facilité depuis l'année dernière. Ils ont compris qu'ils ne pourraient pas jouer dans un parc parce que la police les en chasserait ; à ce moment-là ils ont dû choisir entre combattre pour ce parc ou disparaître, et la plus grande partie d'entre eux s'est préparée à se battre pour ce parc et à livrer une série de batailles. A Haight Ashburry a eu lieu le combat le plus récent, mais il y a toujours de la bagarre à Boston, où les batailles ont commencé entre les hippies et la police.
Ce qu'on croyait jusque-là, c'est ce dont j'ai parlé tout à l'heure : que l'on pouvait faire vraiment tout ce qui paraissait raisonnable et que la société sourirait en disant : « Mais faites donc », et on s'est aperçu que notre idée du raisonnable n'était pas du tout celle qu'en avait « l'ordre légal ».
A ce moment-là, le choix était obligatoire entre se soumettre ou commencer la lutte. Des gens de plus en plus nombreux ont décidé de lutter et cela devient de plus en plus difficile de faire des films éloignés de la réalité, narcissiques, oniriques, fantaisistes, comme les films qui étaient ceux de l'Underground. Il me parait de plus en plus difficile et vain de faire des films comme ça et de dire : « Je suis un poète. » La poésie n'a rien à voir avec le fait de changer les gens, le monde ou quoi que ce soit. Pour ma part, je me contente d'enregistrer ce que je vois.
Cahiers Quand on voit les jeunes ici, à Washington Square, Los Angeles, Berkeley ou Haight Ashburry, on ne

YONNE

SPLENDIDE PROPRIÉTÉ

Sur parc
de 2 ha 1/2
Pièce d'eau
de 1 ha.
Nombr. sources
et ruisseaux poissonneux.
Habitation tout confort
6 pièces. Impec.
Px : 400 000 F.

AGENCE CENTRALE
9, place des Fontaines
89-Saint-Florentin
Tél. 199

peut s'empêcher de penser qu'en France cela serait impossible. Même avant les événements, dans toutes les petites rues, il y avait des cars de police qui rôdaient, les garçons aux cheveux longs étaient interpellés... En France, c'est devenu un tel cliché d'être anti-Américain que je suis souvent tenté de réagir contre. C'est à la fois un cliché gaulliste et communiste, un cliché de la petite bourgeoisie française qui hait les étrangers et les expulse. Quand on habite la France, on éprouve par comparaison, en Amérique, un sentiment de liberté...

Kramer Je comprends, mais on peut facilement retourner le problème, parce qu'un Noir qui vient en France, par exemple, trouve qu'il n'a jamais été aussi libre ailleurs. Je ne dis pas que cette liberté est effective, mais relative.

Cahiers En un sens, les Français ne sont pas racistes, si être raciste, c'est détester une race en particulier. Les Français haïssent toutes les races : les Allemands, les Juifs, les Nègres, les Américains... quand on déteste **toutes** les races, on n'est pas raciste...

Kramer La seule chose que je dirai, c'est que les revendications révolutionnaires des gens, l'organisation d'un type de société que personne n'avait jamais pensé possible avant, ne sont justement possibles que parce que nous vivons dans cette société, avec son incroyable richesse économique, ses énormes possibilités. Nous ne sommes pas impliqués dans une lutte de classes marxiste classique, avec des tas de gens qui n'ont rien et meurent de faim : il y a vingt millions de Noirs dans ce pays qui, eux, sont engagés dans cette lutte, mais beaucoup de jeunes Blancs aussi jouent une lutte révolutionnaire **complètement** différente. Un des premiers signes en est le « 20th Secular March Movement », mouvement d'avant-garde, très avancé théoriquement.

Cahiers Mais le fait est là que des gens comme Jacques Demy et comme Abraham Polonsky (qui vient de faire un second film, après vingt ans d'exil intérieur) se sont vus donner carte blanche par la Columbia et la Universal et qu'ils ont constamment travaillé dans la plus totale liberté. Ne faudrait-il pas tenter d'appuyer les gens qui ont permis ça, et d'élargir la brèche ?

Kramer Leurs films me semblent un produit de la société à laquelle précisément je m'oppose. Je ne suis pas très intéressé par les films de Jacques Demy, que j'aime bien cependant. Quant à Polonsky, il écrivait peut-être autrefois de brillants scénarios, mais maintenant, quoi ? Ces hommes sont libres à l'intérieur de limites, à l'intérieur de la société. Ils peuvent faire tout ce qu'ils veulent, parce que Hollywood s'est libéralisé, Hollywood a appris qu'en ne laissant pas les hommes de talent libres, cela les inciterait à faire leurs films ailleurs, en France, ou en indépendants, ou de n'importe quelle façon. Hollywood laisse les gens libres, mais qui Hollywood a-t-il choisi pour faire des films libres ? Si les gens de Hollywood voyaient, par exemple, « The Troublemakers » de Robert Machover ,ils diraient que ce n'est même pas un film, que les auteurs ne savent pas filmer, que c'est laid, stupide, lépreux, et que les gens dont ce film parle sont stupides.

Cahiers Je dirais ça aussi...

Kramer C'est faux, c'est un point de vue de « cinéaste ». « Troublemakers » est le document-vérité le plus important jamais réalisé dans ce pays, et il a été infiniment utile à notre cause.

Cahiers Je pense ce que j'ai dit de « Troublemakers », mais je ne le dirais ni de « The Edge » ni de « Faces » de John Cassavetes ou de « Bike Boy » de Warhol. Je détestais ses films jusqu'à présent, mais je trouve son dernier très beau...

Kramer Ils ont été réalisés en dehors de Hollywood, comme « Stranded » que j'ai d'ailleurs connu grâce aux « Cahiers du Cinéma »... Si j'avais le moyen de travailler à Hollywood, qu'est-ce que je réussirais à faire ? A leur fournir une nouvelle définition de la façon de faire un film, mais quel intérêt cela présente-t-il ? Je leur offrirais un nouveau support, de nouvelles bases, des appuis, une chance de s'adapter. Et *mon travail n'est pas de tenter de fournir à Hollywood une chance de s'adapter*, vaguement réformiste, mais de l'effrayer. Mes films passent dans le circuit Universal parce qu'un des acteurs de « The Edge » voulait composer avec Hollywood. Je n'arrive pas à imaginer ce qu'on y a pensé du film ; ils l'ont vu, comme ils ont vu « In The Country », parce qu'un des acteurs aussi le leur a montré. Je ne vois pas un seul film hollywoodien important dans les dix dernières années.

Cahiers J'en vois plus d'un...

Kramer Les films américains, voyez-vous, ont été appréciés et critiqués par les Français de façon très intelligente, très riche, en termes de cinéma. C'est votre droit, vous êtes à des milles de distance, cela a fait avancer la critique, enrichi la réflexion sur les films et le vocabulaire filmique. Nous, en Amérique, nous avons des relations complètement différentes avec ces films. Ceux que nous faisons, nous les jugeons par rapport à ce qui est pour nous l'échec des films hollywoodiens, échec à refléter la réalité américaine vécue, non une réalité de la fantaisie ou littéraire. Celle que nous vivons. Si nous arrivons finalement à donner la définition de la vie que nous vivons, nous aurons réussi à invalider toute l'idéologie qui rend Hollywood possible. Celle de Doris Day, ou ce genre de caricatures qu'on trouve dans les films de ce type, je n'arrive pas à me rappeler son nom, qui fait un film toutes les semaines : il a commencé par des films de plage puis continué avec l'horreur...

Cahiers Roger Corman... C'est exactement le type de jeune metteur en scène d'Hollywood entré dans le système. Hollywood est fini. Autrefois, on y pratiquait une vraie réflexion sur la société américaine, ce n'est plus du tout ça depuis longtemps. Ceux qui ont fait Hollywood étaient des poètes, des aventuriers... ils ne voulaient pas créer un système, ils voulaient juste faire des films et ils ont fait les **vrais** films américains : ils venaient de toutes les parties du monde avec leurs propres idéaux...

Kramer Oui, peut-être, mais pour nous cela est fini, il ne peut plus être question de repartir avec Hollywood, même si cela était possible sur de nouvelles bases. Les choses sont possibles pour nous ici même à New York. Nous attendons le moment où il n'y aura pas seulement « The Edge » et un ou deux autres films, mais de plus en plus de films. Le groupe que nous avons créé, qui s'appelle le « Newsreel » vient de décider, plutôt que de faire de courts documentaires, de réaliser des films de fiction. Ce qui veut dire que tout un groupe de gens va tourner et qu'on pourra avoir 5, 6, 7 films par an. Machover et moi-même, nous en aurons fini trois en décembre-janvier. Les films s'accumulent, et cela commence de devenir trop tard pour Hollywood. Je ne crois pas qu'on puisse *emménager dans une maison qui brûle*, qu'on puisse mettre le feu à une maison et ensuite la reconstruire. Les choses que nous détestons le plus sont la caricature et la prétention et cette malhonnêteté qui consiste à traiter de sujets qu'on ne connaît pas vraiment. C'est ce que Hollywood pratique. Le sujet peut être « social » ou « réaliste », il sera traité de façon complètement fausse envers les gens dont on parle. C'est ce qui nous irrite chez Antonioni, qui se promène dans le coin en faisant son grand film révolutionnaire, « Zabrisky Point ». Nous savons que ce film sera une caricature de nous-mêmes. On devrait l'empêcher de faire ce film comme on devrait empêcher les films sur le « Che ». Je ne sais pas si vous le savez, mais le film fait en Amérique sur le « Che » se termine par un reniement de celui-ci. Au moment où il meurt en Bolivie, il comprend qu'il s'est trompé, qu'il a consacré toute sa vie à des erreurs, etc. : ce film est l'exemple de ce à quoi nous nous opposons, on devrait les empêcher, ils ne devraient pas être faits. Tout ce qu'ils font, c'est vulgariser, avilir des choses très importantes pour nous. Ils en font des choses délectables pour les consommateurs américains qui, assis dans leur fauteuil, se disent : « Ah oui, je comprends... » « Che » n'était pas un terroriste, un homme comme lui a toujours reconnu ses erreurs. « Zabrisky Point », c'est comme « Blow up » : ces films manifestent la plus grande incompréhension d'un phénomène social et historique.

Aujourd'hui, nous n'avons plus besoin

de l'appareil hollywoodien, nous n'avons plus besoin des studios, on tourne le plus possible en extérieurs, avec des gens qui le plus souvent ne sont pas des acteurs professionnels mais incarnent avec beaucoup plus de naturel le genre de choses que l'on veut. Les grosses équipes, les syndicats, le gros matériel, qui caractérisent Hollywood, nous empêcheraient de faire ce travail intimiste que nous voulons faire. Toute cette machinerie pèse sur vous et vous met à terre. De plus, on ne peut pas travailler autant d'heures que l'on veut parce que les syndicats demandent des sommes énormes après six heures. Pour nous, le nombre d'heures raisonnable c'est seize heures par jour, pour arriver à finir le travail. Il n'est pas concevable pour nous de changer un mode de travail qui correspond entièrement à ce que nous voulons faire comme films.

Cahiers Pourtant Jacques Demy a tourné son film en extérieurs avec seulement trois ou quatre personnes, et quarante autres attendaient à ne rien faire... Exactement comme il l'aurait été en France, avec moins de gens même que pour « Les Demoiselles de Rochefort ». C'est un film très simple, très pauvre et très étonnant.

Kramer Peut-être, quand nous serons plus vieux, quand nous aurons une idée plus claire de ce que nous voulons exactement, serons-nous capables d'utiliser mieux les ressources qui nous sont offertes. Peut-être.

Pour moi, l'idéal de la liberté dans le cinéma, c'est Godard. Liberté d'interprétation pour le spectateur aussi. Ses plans sont si abstraits, si condensés, qu'on y met des tas de significations multiples, parfois on se trompe, mais ce n'est pas important. Par exemple dans « La Chinoise », j'avais pris, à cause de son mauvais accent français, le personnage de Kirilov pour un Américain et j'avais vu des tas de références à l'Action Painting. En fait, vous m'avez dit qu'il est Hollandais, et cela ne change rien à la richesse du film. Je serais très déçu si Godard me révélait toutes les significations du film. Si « Alphaville » racontait seulement ce qu'il raconte, il n'aurait pas grand intérêt. Ce qui est important, c'est que je vis dans le film, je fais moment par moment l'expérience du film, et il se charge de toutes les significations possibles.

Cahiers Quels sont cependant les films américains que vous avez aimés avant de faire du cinéma... ?

Kramer C'est très difficile à dire, plusieurs ont eu une grande importance pour nous, mais il y a très longtemps que je n'ai pas vu de films ; nous travaillons beaucoup et quand nous allons en voir, c'est pour nous amuser, nous ne pouvons plus les prendre au sérieux, nous les oublions aussitôt...

Cahiers Que pensez-vous des films de Kazan ?

Kramer Ils m'ont toujours déçu. Il a essayé de faire un cinéma personnel, mais finalement je crois que ses films ont trahi ce qu'il voulait. « Splendor in the Grass » n'a rien à voir avec nous, avec ce que nous savons de notre société.

Cahiers Pour moi, je viens de revoir — une fois de plus — ce film, et il m'apparait comme l'analyse la plus extraordinaire qui ait jamais été faite au cinéma de ce qu'est la « société de répression », société analysée dans ses rouages économiques, sociaux, moraux, sexuels (à travers le puritanisme), etc. Il se vérifie d'ailleurs que le film est ressenti par le public comme très provocant et je ne l'ai jamais vu accepté très facilement par aucun public.

Kramer Mais c'est un film romantique.

Cahiers Pas du tout. Ce n'est pas un film récupéré par le public. En France comme en Amérique, les films de Kazan ont été des échecs commerciaux, à l'exception de trois d'entre eux : « Un tramway nommé désir », « Sur les quais » et « A l'Est d'Eden ». Pour moi, un des films politiques les plus importants est « Le Fleuve sauvage ».

Kramer Je ne crois pas l'avoir vu. De Kazan, j'ai aimé « Sur les quais » pour Brando et « A l'Est d'Eden » pour James Dean. « Sur les quais » est par moments très intéressant mais finalement décevant : la réalité y est belle, enjolivée. Ce que je n'aime pas dans « Splendor in the Grass », c'est l'irréalité totale due à la couleur, le viol constant de la réalité par cette splendide photo. « A l'Est d'Eden » est une sorte de fantasme profond, je ne m'y reconnais pas, chaque geste est outré, enflé, exagéré, romantique. C'est l'exemple d'un certain romantisme moderne qui n'est pas du tout politique. La couleur, telle qu'elle a été utilisée par Hollywood, correspond bien à cette volonté de masquer la réalité par l'artifice, de masquer le côté social, dur, politique des rapports humains. Pour moi, le noir et blanc répond mieux à ce que nous voulons faire, à nos ambitions documentaires. Le seul grand film **vrai** en couleur est « Le Mépris », un tel film ne se conçoit pas sans elle. Les possibilités de la couleur, celles du décor sont utilisées pour intensifier, non pour rendre artificiel, falsifier : pour rendre la réalité. Cela, je ne le ressens pas dans « Pierrot le fou » qui est pourtant un de mes films préférés. Dans ce pays, nous avons été gâchés par l'usage hollywoodien de la couleur, il n'a fait qu'essayer d'imposer ce moyen comme une distorsion, un masque posé sur les rapports sociaux. Elle n'a servi qu'à nous montrer que les arbres sont d'un beau vert en Amérique alors que nous savons que les arbres meurent et que les gens meurent. Quand la couleur sera installée à la TV, quand on l'utilisera comme la vraie couleur, peut-être alors pourrons-nous y revenir et nous en servir. Pour la première fois, il y a une semaine, je me suis servi de pellicule 16 couleur...

Cahiers Vous ne regardez pas la TV, vous n'aimez pas ça ?

Kramer Non. Quelquefois je me dis que si je me laissais aller, je pourrais m'asseoir dans un fauteuil moi aussi et ne plus m'en détacher. C'est pour cela que je ne l'ai jamais eue chez moi. Je suis heureusement juste assez âgé pour ne pas avoir connu la télévision quand j'étais jeune, et ne pas m'y être habitué.

Cahiers Jacques Demy et Jean Renoir, qui vit en Amérique, pensent pourtant que les choses les plus intéressantes qui s'y font se voient à la télévision.

Kramer Peut-être y a-t-il de bonnes émissions, mais les nouvelles par exemple, comme dans les journaux, subissent un sort étrange. En Amérique, les moyens de contrôle de la population sont beaucoup plus savamment compliqués qu'en France. Plutôt que de censurer les journaux, on préfère inventer un incroyable mode de déferlement de nouvelles. Finalement, quand on ouvre le « New York Times » les nouvelles importantes sont en dernière page. Elles sont « récrites » en première page, de sorte qu'on ne comprend pas très bien qu'il y a des tas de gens tués au Vietnam, que nous sommes en train de perdre au Vietnam. Les nouvelles ne sont pas véritablement censurées, mais les journaux ont compris que, pour un public moyen, il ne fallait pas de gros mensonges — ils ne titrent pas par exemple : « Nous gagnons au Vietnam » —, mais des milliers de petits mensonges : « Cela ne va pas trop mal », « Cela va mieux », toutes choses fausses qui, en s'ajoutant, créent une confusion complète. Par exemple, on nous montre des images d'hommes en morceaux, et le commentaire dit : « Ça a vraiment bien marché aujourd'hui, ce n'était pas formidable, mais nous avançons vraiment », un commentaire qui n'a aucune relation avec les images. Au bout d'un moment, on se dit qu'il vaudrait mieux une censure totale, on saurait où on en est. C'est pourquoi je ne regrette pas de ne pas entendre les nouvelles de 11 heures ou de 8 heures. Quand on lit Marcuse, on se rend compte que toute son analyse de la société répressive est basée finalement sur son étude des choses en Amérique. Toutes les formes nouvelles de la répression et de la récupération sont des phénomènes qu'il a étudiés ici même. Ce que nous espérons faire maintenant, c'est révéler les limites de notre pseudo-liberté, limites qui pour nous sont aussi sévères que celles que vous éprouvez en France. Parfois nous sommes dans une très curieuse position à l'égard des gens qui, dans d'autres pays, nous disent : « Ah, si nous avions ce que vous avez en Amérique ! » La seule réponse à cela, c'est : « Regardez le Vietnam, regardez la Bolivie, regardez le Guatémala, regardez ces villes mêmes : Detroit... et vous comprendrez ce qu'est notre pays. » (Propos recueillis au magnétophone.)

12 films français

Adélaide. Film en couleur de Jean-Daniel Simon, avec Ingrid Thulin, Sylvie Fennec, Jean Sorel, Jacques Portet.

Angélique et le Sultan. Film en scope et couleur de Bernard Borderie, avec Michèle Mercier, Robert Hossein, Jean-Claude Pascal, Jacques Santi, Roger Pigault.

Baisers Volés. Film en couleur de François Truffaut. Voir critique dans ce numéro p. 57.

Faut pas prendre les Enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages. Film en couleur de Michel Audiard, avec Françoise Rosay, Marlène Jobert, Bernard Blier, Robert Dalban, Paul Frankeur.

La Nuit infidèle. Film en couleur de Antoine d'Ormesson, avec Christiane Minazzoli, André Oumansky, Louis Velle, Christine Olivier.

L'adultère onirique ou l'onirisme adultérin, ou comment rêver qu'on le commet ou le commettre c'est tout un. C'est le même principe qui fait fonctionner « Belle de Jour » en son économie poétique, **une fois génialement pipés par Buñuel les dés du degré de réalité**, une fois que le spectateur lui-même est cocufié par le rêve.

Sans aller jusqu'à accabler le film d'un voisinage aussi écrasant, on ne peut que trouver insupportablement plate cette fastidieuse alternance de réalité vulgaire et de rêve banal, dont le fonctionnement grossier (flashes-back éléphantesques, endormissements pesants) exclut toute poésie. Et pourtant l'émouvante opiniâtreté dépensée par d'Ormesson pour dispenser à la truelle le ciment de poésie (à ne pas confondre avec le cinéma de poésie) qui joindra ces pauvres briques fait peine à voir. S.P.

Les Gauloises bleues. Film en couleur de Michel Cournot, avec Annie Girardot, Jean-Pierre Kalfon, Bruno Cremer, Nella Bielski.

« Les Gauloises bleues » se présente comme un film appliqué et ambitieux, qui veut être social et d'avant-garde.

On peut y remarquer, d'abord, une volonté forcenée de se mettre au ras des choses et une volonté non moins forcenée de se donner un « style » qui vous classe comme « auteur », et c'est ainsi que l'on passe sans cesse du misérabilisme léché à la richesse dépouillée et des ornements nus à la nudité ornée.

Par là, on s'éloigne de tous ceux qui, sans vouloir « faire » du style, arrivent justement à tomber dessus. C'est-à-dire, d'une part, de ceux qui restent dans l' « en-deçà » du cinéma et se plient à la nudité des choses, d'autre part, de ceux qui, s'adonnant à la manipulation, la désignent comme telle pour mieux l'asservir.

C'est d'ailleurs ce que faisaient certains des grands Russes auxquels Cournot aurait aimé faire penser, alors qu'en fait il ne réussit à évoquer que le cinéma hongrois, du genre Ferenc Kosa, où la complaisance vient constamment affecter tout ce qui (cadrages, diction, jeu, mouvements) se voudrait approche de la réalité crue.

Ou alors, si Russes y a, pensons plutôt au cinéma stalinien (ou, aussi bien, néo-stalinien) dans la mesure où nous trouvons chez Cournot la même façon de recourir au sentimentalisme, voire au lacrymalisme (ne serait-ce qu'à travers le personnage du gosse où il faut bien voir une des exploitations les plus démagogiques qu'on ait fait de l'enfance), sentimentalisme qui n'a jamais servi qu'à masquer les pépins de la réalité et les aspérités de la société, soit le scandale politique. Par là, on débouche aussi sur une sorte de vague (lacryma-) christisme, et ce n'est évidemment pas un hasard si tout cela se rejoint.

Mais le point commun de cet amalgame de recherches stylistico-poético-politiques est sans doute à trouver dans la Nostalgie, moteur secret du film, dans la mesure où « Les Gauloises bleues » est un film qui date, très précisément : le film de quelqu'un qui est toujours habité par les tics et mythes de sa génération : celle de l'immédiat après-guerre. En ce sens, les références françaises aux « Gauloises » seraient, d'une part, Carné (plutôt que Prévert, hélas), de l'autre, le moins perdu de la génération susdite, à savoir Boris Vian, dont on peut trouver dans le film quelques curieux pastiches. Et à ce titre, le film répond un peu à l'idée qu'on peut se faire de l'art à vingt ans et à celle qu'on pouvait s'en faire en 1944, bref, à l'idée qu'on pouvait s'en faire quand on avait 20 ans en 1944.

Mais cette nostalgie n'est elle-même qu'un des composants de ce qui constitue la raison d'être et l'être même du film, et qu'il faut bien appeler la régression infantile, puisque tant est que Cournot, faute de pouvoir accéder à l'Esprit d'enfance, en est resté à l'enfance de l'Esprit. Ici, cependant, nous pourrons trouver le premier et seul intérêt possible de ce film, car, si on veut faire l'effort de le voir au degré nécessaire pour qu'il vous apparaisse comme un Révélateur, on pourra dès lors le voir non seulement comme un film régressif mais comme un film **sur** la régression. On peut alors l'aimer, et peut-être le doit, comme on doit aimer les enfants attardés. — M. D.

Le Tatoué. Film en scope et couleur de Denys de la Patellière, avec Jean Gabin, Louis de Funès, Dominique Davray, Henri Virlojeux.

Mazel Tov ou le Mariage. Film en couleur de Claude Berri, avec Claude Berri, Elisabeth Wiener, Régine, Grégoire Aslan, Betsy Blair, Luisa Colpeyn.

Berri évolue en sens contraire de bien d'autres puisqu'il va du plus sage (l'honorable « Vieil homme ») au plus fou : « Mazel Tov ».

Car le film vaut d'abord par le déséquilibre (et donc la tension qui ainsi se crée).

La construction, par exemple : on a une première partie qui semble vouloir dire une histoire, une deuxième qui semble bloquer l'histoire pour décrire cérémonies et festivités d'un mariage juif, et une troisième en forme de post-scriptum hâtif.

Côté acteurs, on a deux pôles étonnants (de part et d'autre du massif et séduisant Grégoire Aslan qu'on croirait sorti de l'« America » de Kazan) : d'une part Régine, encore inconnue au ciné, qui dans un rôle secondaire révèle une présence monstrueuse, de l'autre, dans le rôle principal, et s'exposant à tous les coups, le réalisateur lui-même qui, d'un air effaré (et avec un étonnant « faux métier ») promène dans tout le film une gentillesse, une veulerie et une cruauté dont on ne cesse de se demander (puisqu'elles sont aussi le sujet même du film) à quelle distance il convient de les voir.

Il y a un précédent à cela : Lubitsch interprétant ses « groteske » (mais lui, plus « acteur », donc « meilleur », jouait davantage le jeu du spectacle mais courait beaucoup moins de risques), et cela m'amène à dire (ayant cité Lubitsch, négativement d'ailleurs, à propos de Forman) que nous avons avec ce « Mazel Tov » (et juste après « Baisers volés ») une autre illustration de ce qu'on pourrait appeler la ligne Formano-Lubitschienne (ceci pour l'éventuel classement, et toutes valeurs étant pour le moment mises à part). En tout cas, « Mazel Tov » est le premier film français qui soit d'esprit purement « Europe Centrale ».

Pour en revenir au déséquilibre, nous l'avons aussi dans le ton et le sujet puisque nous ne savons jamais quel élément est à chaque moment en cause (quel sentiment, quelle fille, quel fil, quelle ligne sont ou vont devenir le nœud du film) et que le film est tout fait de translations imprévues. Ainsi, dans la seconde partie (le mariage), plusieurs visions sont à chaque instant possibles et à chaque instant désamorcées. Il semble d'abord que le côté folklorique juif tende à prendre la vedette (pour un

juif ou un non-juif — bien que pour des raisons différentes), mais nous sommes ramenés finalement au côté folklorique (plaisant-déplaisant) de tout mariage solennellement célébré, voire au côté folklorique (donc désuet, voire dépassé) du mariage lui-même comme institution — ce que le film par ailleurs pourrait bien suggérer puisque ledit mariage se trouve pris en fourchette entre deux parties qui visent toutes deux à établir le plus radical désenchantement vis-à-vis de ladite institution.
En somme (ou en plus), nous avons un film séduisant (comme on peut dire d'un être exceptionnel aussi bien que d'un séducteur de pacotille), et à la fois gentil, irritant, méchant, tendre, etc., bref : un film qui arrive à mettre en jeu (et faire jouer en sa faveur) tous les éléments qui auraient pu le condamner.
Voici donc un film irremplaçable et précieux — comme un jalon manquant qui vient soudain remplir (et en même temps révéler) la case dont il faut bien croire qu'elle lui était destinée. — M.D.

Mexico, Mexico. Film en couleur de François Reichenbach.
Le Mexique est à l'ordre du jour, mais pas tout à fait celui filmé par Reichenbach et sa caméra butineuse. Passons, et que viva Mexico ! Ne passons pas en revanche sur le portrait de Welles servi en apéritif de la fresque mexicaine et dû aux soins conjugués de deux des plus hardis truqueurs de notre cinéma : l'un, l'homme « aux doigts de fée » déjà cité, et l'autre, tout simplement Rossif. De ce qui reste, après passage au hachoir rossifo-reichenbachien, des propos du grand Welles, retenons les deux phrases, complaisamment gardées et sous-titrées, où celui-ci « attaque » les Cahiers. Dans le concert unanime d'éloges qui ont accueilli « Falstaff » en France, dit-il en substance, une seule fausse note : un perfide article des Cahiers où le film était attaqué et où l'on me comparait à Dreyer. Vérification faite, nous avons publié cinq articles sur « Falstaff » (Fieschi, nº 179 ; Daney, Dubœuf, Comolli, Narboni, nº 181) tous plus laudatifs les uns que les autres, nommant Welles génie, et son film chef-d'œuvre. En outre, aucun de ces articles ne se permet en aucune ligne de comparer Welles et Dreyer. Ce n'est donc pas des « Cahiers » qu'il s'agit : Welles a mal lu ceux-ci, ou confondu, ou encore un ami bienveillant l'a induit en erreur. Si MM. Reichenbach et Rossif ne sont pas cet ami bienveillant, il est inadmissible qu'ils aient laissé passer au montage ce qui constitue donc un **faux** en bonne et due forme. Mais ni l'un ni l'autre ne lisent d'habitude les Cahiers : dommage qu'en cette occasion précise ils ne se soient pas donné la peine tout à la fois de compléter leur culture cinématographique et de corriger la mémoire défaillante d'un grand cinéaste de l'amitié et de la confiance duquel ils sont indignes. Précisons pour finir que l'attaque contre « Falstaff » dont fait état Welles fut, dans la critique française, le fait de Cournot, qui ne ménagea pas non plus Dreyer.
Cela dit, nous avons bien comparé Rossif à un tondeur de chiens dans notre numéro 155, et Reichenbach à une abeille affolée dans le 187.
J.-L. C. J.N.

Pour un amour lointain. Film en couleur de Edmond Séchan, avec Jean Rochefort, Julien Guiomar, Jacques Jouanneau.

Salut Berthe. Film en couleur de Guy Lefranc, avec Fernand Raynaud, Darry Cowl, Rosy Varte, Martine Sarcey, Jean Le Poulain, Roger Carel.

Un épais manteau de sang. Film en couleur de José Bénazéraf, avec Valérie Lagrange, Paul Guers, Hans Mayer, Eric Arnal.
Il y a chez Bénazéraf une sorte de fascination du cinéma par lui-même qui n'est pas sans parenté avec Godard. Avec « Pierrot le fou » en tout cas, où Samuel déclarait, contemplé sans dégoût par Jean-Luc, que le cinéma est « action, sex, violence ». Définition que José certainement ne renierait pas, et que même il prendrait carrément pour son compte. Marchand princier ou prince mercantile, roublard de la naïveté ou naïf de la roublardise, Bénazéraf utilise sans vergogne tous les éléments payants du système commercial cinématographique, sans qu'on sache, à l'arrivée, de lui ou d'eux qui a exploité qui, en ce marché de dupes comblées. Cela dit, Bénazéraf fait toujours le même film. « Un épais manteau de sang » ressemble à tous les autres. Le scénario n'a pas d'importance, toujours shakespearo-erotico-policier : c'est le genre qui compte. Les acteurs non plus, à qui il arrive d'être fort mauvais. Le masque d'Hans Mayer, et surtout l'étonnante beauté **raide** de Valérie Lagrange font ici — et cela seul est important, que des personnages traversent le film, monolithes, sans nuances (surtout pas psychologiques), n'étant eux-mêmes que le sillage radieux de leur propre trajet qui se hausse alors jusqu'à la dignité poétique requise par l'exergue : « Nous sommes faits de l'étoffe de nos rêves » (« We are such stuff as dreams are made of », « La Tempête », acte IV). — S.P.

10 films américains

A Thousand Clowns (Des Clowns par milliers). Film de Fred Coe, avec Jason Robards, Martin Balsam, Barbara Harris.

Blackbeard's Ghost (Le Fantôme de Barbe-Noire). Film en couleur de Robert Stevenson, avec Peter Ustinov, Dean Jones, Suzanne Pleshette, Elsa Lanchester, Norman Grabowski.

California Holiday (Le Tombeur de ces demoiselles). Film en scope et couleur de Norman Taurog, avec Elvis Presley, Shelley Fabares, Deborah Walley, Diane Mc Bain.

The Counterfeit Killer (Piège à San Francisco). Film en couleur de Joseph Leytes, avec Jack Lord, Shirley Knight, Jack Weston, Charles Drake, Mercedes McCambridge.

Don't Raise the Bridge, Lower the River (Te casse pas la tête, Jerry). Film en couleur de Jerry Paris, avec Jerry Lewis, Terry-Thomas, Jacqueline Pearce.
Cette nouvelle, après « Boeing Boeing », expérience européenne, de Lewis est encore plus affligeante que la précédente. Empêtré dans un affreux scénario que l'on croirait écrit pour Kenneth More, entouré de mauvais comédiens et surtout paralysé par une mise en scène qui n'atteint même pas le niveau des plus médiocres comédies de l'époque Paramount, Lewis apparaît subitement déphasé et surtout inintéressé par cette sinistre comédie. Mais qu'allait-il donc y faire ? — P.B.

The Endless Summer (L'Eté sans fin). Film en couleur de Bruce Brown, avec Mike Hynson, Robert August.

The Graduate (Le Lauréat). Film en couleur de Mike Nichols, avec Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katharine Ross, William Daniels, Murray Hamilton.
Le style systématique de Mike Nichols dans « Virginia Woolf » laissait perplexe, à partir du moment où le couple Burton-Taylor empêchait tout jugement objectif. Maintenant, nous l'exerçons et de Broadway, c'est bien le pire qu'a rapporté Nichols : goût du tape-à-l'œil, vulgarité de chaque instant et démagogie fort rentable si l'on considère le triomphe du « Graduate » aux U.S.A. — P.B.

Ride in the Whirlwind (L'Ouragan de la Vengeance). Film en couleur de Monte Hellman. Voir critique dans ce numéro, page 57.

Sol Madrid (Les Corrupteurs). Film en scope et couleur de Brian Hutton, avec David McCallum,

Stella Stevens, Rip Torn, Telly Savalas, Ricardo Montalban, Paul Lukas.
Une fois de plus Hutton ne laisse pas indifférent. Après « Wild Seed » et surtout « The Pad », à partir d'un sujet plus que banal, il parvint par de petites notations à donner un tour nouveau à l'histoire. Insensiblement Hutton nous montre que le policier ne vaut pas mieux que les Maffiosi qu'il veut abattre et nous y croyons volontiers. Intéressant. — P.B.

Villa Rides (Pancho Villa). Film en scope et couleur de Buzz Kulik, avec Yul Brynner, Robert Mitchum, Charles Bronson, Maria Grazia Bucella, Herbert Lom, Alexander Knox, Robert Viharo.
Peckinpah, auteur du scénario, voulait réaliser le film. Nul doute que le résultat eût été meilleur. Du fabuleux sujet dont Hawks et Conway avaient fait un chef-d'œuvre avec Wallace Beery, Buzz Kulik ne fait qu'esquisser les pouvoirs. L'aspect politique (celui de « Viva Zapata », par exemple) est gommé et il ne reste plus qu'une banale histoire que Mitchum (que l'on croirait échappé de « Bandido caballero »), sauve par moment. Regrettable influence du western italien (le personnage de Charles Bronson). — P.B.

6 films italiens

Clint l'homme de la Vallée Sauvage. Film en scope et couleur de Alfonso Balcazar, avec George Martin, Marianne Koch, Paolo Gozlino, Fernando Sancho.

Hondo spara il piu forte (Adios Hombre). Film en couleur de Mario Caiano, avec Craig Hill, Giulia Rubini, Piero Lulli, Eduardo Fajarda.

5 Pistolas de Texas (Cinq Rafales pour Ringo). Film en couleur de John Marshall, avec Anthony Taber, Vicky Lagos, Alberto Farnese, Mary Conte.

Les Possédées du démon. Film de Jean Josipovici, avec Antonella Lualdi, John Drew Barrymore, Michel Lemoine.

Steve, à toi de crever. Film en scope et couleur de Aldo Florio, avec Richard Harrison, Allda Chelli, Luis Davila, Rosalba Neri.

Uomo venuto per uccidere (L'Homme qui venait pour tuer). Film en couleur de Leon Klimovsky, avec Richard Wyler, Brad Harris, William Spolt.

2 films allemands

Les Chiens verts du désert. Film en scope et couleur de Umberto Lenzi, avec Ken Clark, Horst Frank, Jeanne Valérie. Coproduction avec l'Italie.

Treibgut der Grosstadt (La Chasse aux filles). Film de Rolf Eden, avec Elen Vita, Rudolf Schundler.

1 film anglais

Thunderbirds are go (L'Odyssée du Cosmos). Film en couleur de David Lane, avec des marionnettes.

1 film hongrois

Csillagosok Katonak (Rouges et Blancs). Film de Miklos Jancso, avec Tatiana Konyoukova, Krystyna Mikolaiewska, Mikhail Kosakov, Victor Adviousko.

— Voir dans ce numéro « Le Cimetière de Cannes » par Dominique Noguez, Petit Journal, p. 17.

1 film suédois

Elle veut tout savoir. Film de Vilgot Sjoman, avec Lena Nyman, Borje Ahlstedt, Peter Lindgren.
A peu près autant mutilée que la jaune (voir billet de Dominique Noguez dans notre n° 202), la version bleue de « Je suis curieuse » s'agrémente, elle, d'indiscrètes bandes noires qui s'acharnent à masquer sur l'image les divers sexes rencontrés par Lena Nyman dans sa quête, et du même coup, tout ce qui dans l'image n'est pas sexe : visages, paysages, etc., ce qui produit de curieuses oblitérations et donne au film un petit côté « Hellzapoppin » par quoi s'exprime l'absurde « message » de notre censure. Critiques et cinéphiles, il va falloir en arriver à boycotter systématiquement des films ainsi désexués et, comme ici, défigurés. Que reste-t-il en effet sur nos écrans de l'entreprise originale de Sjöman ? Peu de traces, sinon précisément ces grosses taches de doigt qui polluent bien plus la pellicule que les sexes qu'elles recouvrent. A ce scandale totalement inadmissible s'ajoute, bien entendu, celui déjà dénoncé par Noguez : le mensonge publicitaire des distributeurs. La publicité de « Elle veut tout savoir » précise en grosses lettres qu'il s'agit d'une version « **absolument** intégrale ». Disons, sans perdre notre sang-froid, que tout spectateur trompé par une pareille publicité peut et doit attaquer en justice le distributeur et l'exploitant. Et, aux « Cahiers », nous sommes des **spectateurs.** Pour en venir enfin aux bribes de cinéma qui parviennent à se glisser entre les noirs barreaux de la censure, disons que les interventions de l'auteur dans son récit sont ici plus heureuses que dans la version jaune, et notamment l'assez bel effet qui, pendant une de ces interventions de Sjöman fait quitter la scène à Lena, lassée de discours, la caméra quittant elle aussi la scène pour suivre sa fuite par-dessus voies ferrées et viaduc — J.-L. C.

1 film tchécoslovaque

La Fête et les invités. Film de Jan Nemec, avec Ivan Vyskocil, Jan Klusak, Jiri Nemec, Pavel Bosek, Ewald Schorm.
Une partie de campagne somme toute assez tasseuse se transforme, par l'intrusion d'un garde-forestier lointainement carettien d'abord, d'un hôte à l'affabilité novotno-brejnevienne ensuite, en menaçante règle du jeu. Débarrassé des habituelles afféteries de l'auteur (bluff formel dans sa veine « lyrique », cajolement précautionneux du néant dans sa veine « plate »), c'est de loin le film le plus acceptable de Nemec, sinon le plus visible (tant y est pauvre l'imagerie, terne la photo, monotone la mise en place, grisâtre le tout). Ce qui pour nous, dans le cinéma tchèque, est d'ordinaire grille ou cryptogramme (et qui, en Tchécoslovaquie doit être hyperlisible, à preuve la longue interdiction du film survenue bien avant les événements), se voit ici, après ces mêmes événements, doté de signification et référé à un thème unique, constant : la répression. Dès lors, les attentions aux riens, entrechats affectés, chutes suspendues, tout ce que d'ordinaire nous trouvions nul et gratuit doté ici d'un **sens,** trouve sa lisibilité. Mais non sa nécessité. On mouche les chandelles au dernier plan, soit : la parabole est claire. On eût pu aussi bien renverser des chaises, couper de l'herbe, coller des timbres. Tant, en lieu et ère du soupçon, tout se mue en indice — J.N.

Ces notes ont été rédigées par Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni et Sylvie Pierre.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Étudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Étranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, 0,25 F en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

Collection des

CAHIERS DU CINEMA

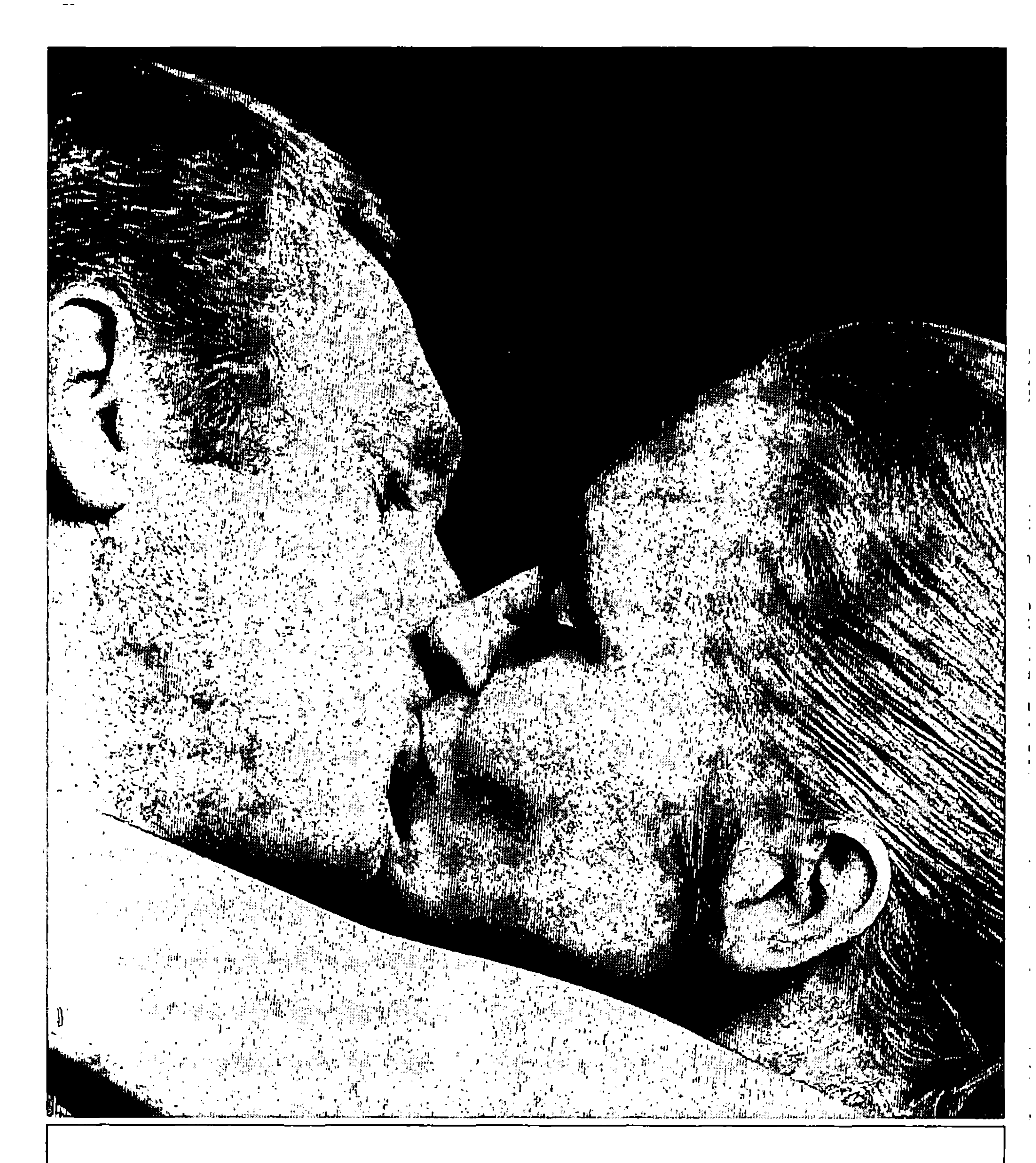
JEAN-LUC GODARD

PAR JEAN-LUC GODARD



Editions Pierre Belfond

VIENT DE PARAITRE : LE PREMIER VOLUME DE LA COLLECTION DES « CAHIERS », CONSACRE A JEAN-LUC GODARD. EN VENTE PARTOUT, 414 PAGES, 14 FRANCS.



"L'Affaire Thomas Crown" de Norman Jewison
(Dans la chaleur de la nuit), avec Steve Mc Queen et Faye Dunaway.
Publicis Champs-Elysées (V.O.), Publicis Saint-Germain (V.F.), Vendôme (V.O.)
Translux Pullmann Gaîté (V.F.), Translux Gobelins (V.F.), Kinopanorama (V.O.)